

**Los hermanos Rodríguez Márquez. Grabados, pinceles, luces y sombras
para crear una estética en el retrato fotográfico
femenino de estudio. Medellín, 1890-1930.**



MARIBEL TABARES ARBOLEDA

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Estudios Humanísticos

Dirigido por:
Dr. Juan Camilo Escobar Villegas

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
2020

Contenido

Dedicatoria	5
Agradecimientos	6
INTRODUCCIÓN	7
Balance historiográfico	7
Planteamiento del problema	9
Marco teórico	11
Fuentes y metodología	12
Disposición del trabajo.....	14
I. LOS HERMANOS RODRÍGUEZ MÁRQUEZ: GRABAR, PINTAR, FOTOGRAFIAR Y ENSEÑAR. PRÁCTICAS PARA TRANSFORMAR Y MODERNIZAR LAS RELACIONES SOCIALES	18
1. El Taller de los Rodríguez: artesanos, artistas y fotógrafos	18
1.1. Importancia de la Escuela de Artes y Oficios de Antioquia en la familia Rodríguez	21
1.2. Melitón Rodríguez Roldán: un artesano de la muerte	26
1.3. Los hermanos Rodríguez Márquez: Horacio Marino y Luis Melitón	35
2. Los Rodríguez Márquez y Francisco Antonio Cano: presencias y conexiones artísticas .	38
2.1. Maestros del cincel y el mármol	39
2.2. Maestros de trazos y pinceles.....	44
2.3. Maestros de la cámara.....	55
3. Las artes como formas de “civilizar el progreso”	57
3.1. La “civilización de la imagen”	57
3.2. Exposiciones artísticas o la construcción de una ciudad “civilizada”	59
3.2.1. Premio internacional de fotografía en Nueva York.....	62
3.2.2. Exposición de arte a favor de Francisco Antonio Cano	65
3.3. Certámenes industriales y artísticos para “progresar y civilizar”	67
3.3.1. Primer Centenario de la Independencia: una vitrina para exponer el “progreso” y la “civilización”	71
3.3.2. Exposiciones agropecuarias e industriales y el sentido de lo “nacional”	74
II. EL RETRATO DE ESTUDIO EN LA FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ. TÉCNICAS Y ESTÉTICAS	80
1. La estética en el retrato de estudio. Consideraciones preliminares	80
2. La Fotografía Rodríguez, Medellín. 1890-1930	85
2.1. Primera etapa (1891-1896).....	87

2.2.	Segunda etapa (1897-1901).....	89
2.3.	Tercera etapa (1901-1920).....	90
2.4.	Cuarta etapa (1920-1938).....	92
3.	El retrato de estudio en la Fotografía Rodríguez	94
3.1.	“LUZ es nuestra dirección”.....	95
3.2.	Iluminación.....	104
3.2.1.	Retrato “Ruso” o fondo negro.....	107
3.2.2.	Retrato “a la Rembrandt” o iluminación elegante.....	108
3.2.3.	Retrato “Luna o luz de luna”.....	110
3.3.	Attrezzo.....	111
3.4.	El retoque.....	121
3.5.	Las tarjetas de visita.....	125
4.	Horacio Marino Rodríguez: un escritor de la luz	132
4.1.	Manual <i>Diez y ocho lecciones sobre fotografía</i>	133
4.2.	Artículos en la revista neoyorquina <i>Luz y Sombra</i>	134
4.2.1.	Fotozincografía.....	134
4.2.2.	Fotomicrografía.....	135
4.3.	El fotograbado en las publicaciones.....	137
4.3.1.	Revista <i>El Repertorio</i>	138
4.3.2.	Revista <i>El Montañés</i>	141
4.3.3.	Libro <i>Brochazos</i>	142
5.	Luis Melitón Rodríguez: un artista del retrato	144
5.1.	Diario <i>Cuaderno de Caja de la Fotografía Rodríguez</i>	145
5.2.	La publicidad y el sentido de lo nacional.....	147
5.2.1.	Cajetillas de Cigarrillos.....	148
5.2.2.	Álbum ilustrado.....	153
5.2.3.	<i>Libro Azul de Colombia</i>	155
5.3.	Retratos artísticos.....	157
5.3.1.	El ángel de la esperanza.....	158
5.3.2.	Dulce martirio.....	160
5.3.3.	“Cuadros vivos” o cuadros vivientes.....	161
III.	REPRESENTACIONES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO FEMENINO DE ESTUDIO	166

1. Consideraciones sobre las mujeres	168
1.1. La educación de la mujer en Colombia	168
1.2. La educación del “bello sexo”	171
1.3. Sobre el feminismo en el siglo XX	173
2. Mujeres “enmarcadas” en blanco y negro	177
2.1. Mujeres del hogar	178
2.1.1. Novias	178
2.1.2. Esposas	184
2.1.3. Madres	187
2.1.4. Familias	194
2.1.5. Criadas o madres-negras	197
3. Mujeres cívicas y progresistas	203
3.1. Mujeres de cultura	203
3.1.1. Alicia Arango de Mejía	204
3.1.2. Teresita Santamaría de González	206
3.1.3. Sofía Ospina de Navarro	209
3.1.4. María Rojas Tejada	212
3.2. Mujeres en el arte	214
3.2.1. Señora Elis. La transformista	217
3.2.2. Grupo Escénico de Medellín	219
3.2.3. Hermanas Mayerensky	224
4. Mujeres de la libertad o mujeres rebeldes	227
4.1. Librepensadoras	227
4.1.1. Mercedes Márquez Cano	229
4.2. Sindicalistas	231
4.2.1. Betsabé Espinal. La diosa de la libertad	232
4.2.2. María Cano Márquez. La flor del trabajo	237
CONCLUSIONES	241
Listado de Imágenes	245
Listado de Cuadros	249
Anexos	249
Fuentes	257

Dedicatoria

A:

Juan Carlos Buriticá
Esteban Buriticá Tabares

Por la paciencia que me brindaron
para escribir esta historia con pinceles,
luces y sombras.

In memoriam
Gabriela Arango
(1916-2013)

Por regalarme el retrato
de una historia femenina que aún
falta por contar.

Agradecimientos

En primera instancia deseo agradecer al asesor de la maestría, al profesor Juan Camilo Escobar Villegas, por haber aceptado mi participación como becaria en el proyecto investigativo sobre la vida y obra de Horacio Marino Rodríguez. Durante el tiempo formativo de la maestría tuve el placer de conocer a personas con carácter humanístico tanto del profesorado como mis compañeros de clase, a ellos también dedico este trabajo. También fueron importantes los aportes de los profesores de los Seminarios de Investigación I y II, quienes orientaron el tema de investigación, por sus oportunos y necesarios comentarios para la construcción del texto.

Durante este proceso fue de gran ayuda los comentarios de personas expertas en el tema técnico y estético del proceso fotográfico como lo fueron los investigadores William Arango, Esteban Duperly; en historia del arte a Juanita Solano, William Reazza y María Fernanda Mora. Igualmente, a los comentarios de los historiadores Juan Carlos Buriticá, Jessica Neva, Alejandra Díaz, Jairo Campuzano, Juan Diego Torres, Diego Bernal y Jorge Andrés Suárez. Igualmente, al nieto y bisnieto de los hermanos Rodríguez, Mario Melitón Rodríguez, Fernando Sierra Rodríguez; y al genealogista Camilo Rodríguez Uribe.

Mis agradecimientos al Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto, que con la ayuda de Jacqueline García y funcionarios me proporcionaron los materiales requeridos para cumplir a cabalidad los objetivos de la presente investigación. Igualmente, a la directora de la Fundación Museo Cementerio San Pedro, Patricia García; a la coordinadora académica, Ana Isabel Cadavid y la coordinadora de la colección patrimonial, Alba Adiel Valencia.

Así mismo a los funcionarios de la Sala Patrimonial de la Universidad EAFIT y de la Universidad de Antioquia, quienes permitieron la consulta y estuvieron dispuestos a mis requerimientos bibliográficos. Como también, a las asesorías en redacción y estilo del profesor Wilson Andrés Cano, vinculado al Centro de Estudios en Lectura y Escritura (CELEE) de la Universidad EAFIT. Igualmente, a los jurados Dr. Hilderman Cardona y Dr. Andrés Vélez por sus acertados comentarios y valorar la investigación realizada. Por último, dedico este trabajo a toda mi familia, especialmente a mi hijo y esposo, pues con su paciencia y confianza lograron que la meta propuesta se cumpliera con éxito.

INTRODUCCIÓN

Retomo a Erwin Panofsky quien se refiere al poder de las humanidades cuando el científico social en su quehacer intelectual ensancha su “cosmos de cultura”, pues se deja afectar involuntariamente por la selección de los hechos históricos basados en las categorías de espacio y tiempo¹. Este, es el vínculo con el que presentó el tema de mi trabajo de grado relacionado con la vida y obra de los fotógrafos Luis Melitón y Horacio Marino Rodríguez, puesto que, desde el pregrado he continuado en la investigación sobre la familia Rodríguez Márquez en aspectos relacionados con las actividades artesanales, artísticas y fotográficas deteniéndome en los retratos fotográficos de estudio femenino.

Por ello, he decidido abordar este aspecto desde un punto de vista más general durante el periodo de 1890 a 1930. Propuesta que se desprende del proyecto de vida y obra de Horacio Marino Rodríguez² y como resultado de esta labor ofrezco un aporte a la historiografía colombiana a partir del desarrollo *de la* fotografía, a la construcción de hacer historia *con la* fotografía en el país que tiende en resaltarla como fuente para la historia. Asimismo, a la historia social y cultural de Medellín, visto a través de la fotografía de los hermanos Rodríguez, con énfasis en los retratos femeninos de estudio que ellos produjeron.

Balance historiográfico

Desde 1980 surgió en Colombia una preocupación por recuperar, investigar y difundir la historia de la fotografía. El primer libro publicado fue *Crónica de la fotografía en Colombia* (1983) por el *Taller la Huella*. Unos meses después vino la publicación del libro *Historia de la Fotografía en Colombia*, de Eduardo Serrano³. Estos primeros acercamientos dieron cuenta de la fotografía en Antioquia, y desde entonces la Fotografía Rodríguez ha sido trabajada desde esa fecha. En consecuencia, su difusión por medio de artículos de prensa y revistas resaltaron los retratos de estudio, la transformación arquitectónica de Medellín y algunos oficios y paisajes rurales del departamento.

¹ Erwin Panofsky, “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Forma, 1987), 22.

² Juan Camilo Escobar Villegas, *Piedra, Papel y Tijera. Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*. (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2018).

³ Eduardo Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983).

En este sentido, algunos programas televisivos y documentales mostraron imágenes relacionadas con la vida cotidiana, los rituales fúnebres, matrimonios, primeras comuniones, entre otras prácticas sociales que narraban a su vez la vida de los fotógrafos Rodríguez Márquez⁴, destacaban el valor patrimonial e histórico de importancia para la construcción de nuevas historias que sobrepasaran la pretendida identidad local, y permitieran demostrar que por medio de un fondo fotográfico en particular, es posible adentrarse en historias conectadas que dieran cuenta de circulaciones culturales, mezclas, mestizajes y conexiones propias de los tiempos de mundialización y globalización que vivimos desde hace ya un poco más de medio milenio⁵.

Los retratos de personajes reconocidos y de las personas humildes de la ciudad o pueblos cercanos fue una de las características principales que desarrollaron a lo largo de su trabajo. Con el ánimo de exaltar este patrimonio cultural y visual, se destaca el rector de la Universidad EAFIT, Juan Luis Mejía Arango, quien desde 1981 ha venido liderando algunas exposiciones en la ciudad como la de 1993, “El taller de los Rodríguez”⁶.

Dos décadas después, la Universidad de los Andes en Bogotá difundió durante quince días, la exposición *Melitón Rodríguez, el artesano de la luz*. La puesta en sala se hizo bajo la curaduría de Julien Petit, con el apoyo de la historiadora Maribel Tabares Arboleda⁷. Por último, en el 2019 se realizaron en diferentes puntos de la ciudad exposiciones referidas a la vida y obra del fotógrafo, artista y arquitecto Horacio Marino Rodríguez⁸.

⁴ Los periodistas Néstor Armando Álzate y César Giraldo a través del programa “En Hora Buena (EHB)”, del canal Televida transmitieron el 3 de junio de 2016, un especial sobre las obras fotográficas de Melitón Rodríguez Márquez, cuyos invitados fueron el nieto del fotógrafo Mario Melitón Rodríguez y la historiadora Maribel Tabares.

⁵ Véase: Juan Camilo Escobar Villegas, *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica. 1830-1920*, Medellín, EAFIT, 2009.

⁶ Juan Luis Mejía Arango, *El Taller de los Rodríguez*, Catálogo de la Exposición (Medellín: Suramericana de Seguros, 1992).

⁷ Ceroseenta, “En el ojo de Melitón”, 3 de octubre de 2013. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/en-el-ojo-de-meliton/>

⁸ Las exposiciones se realizaron en la Biblioteca de la Universidad EAFIT, Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto, Fundación Museo Cementerio San Pedro, Claustro de Comfama, Estación Medellín del Ferrocarril de Antioquia, Museo de Antioquia y Paraninfo de la Universidad de Antioquia. Estas exposiciones fueron documentadas por el escritor Víctor Bustamante en su página de youtube: Babelmedellin. https://www.youtube.com/watch?v=YfKg_QaUgxs

En el ámbito académico, las disciplinas de las ciencias sociales, la comunicación social y las artes abordaron el fondo fotográfico de los hermanos Rodríguez sobre los retratos y paisajes antioqueños, con el fin de indagar y pensar la vida social de la ciudad. Se puede evidenciar que en varios trabajos de pregrado en universidades públicas y privadas⁹ de la región han tomado como objeto de estudio la Fotografía Rodríguez.

Por su parte, en investigaciones de posgrado, se utilizaron las obras fotográficas de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle para analizar sus temáticas y estilos. Estos aspectos permitieron que la socióloga Martha Calle planteara una mirada de la representación femenina a través de las creaciones visuales de estos dos fotógrafos en el contexto social de la prensa¹⁰. En tanto que Juanita Solano realizó su tesis doctoral basada en los retratos de estudio, con los cuales pudo rastrear una historia paralela de la fotografía "racial" a través de la construcción de la blancura como un estándar ideal de algunos grupos sociales en Antioquia. Solano desarrolló asimismo importantes aspectos teóricos sobre el estado de la imagen fotográfica y su pretendida objetividad a fines del siglo XIX en Colombia¹¹.

Planteamiento del problema

El presente trabajo comprende el análisis de las formas “civilizar” y “progresar” a través de las artes de los hermanos Rodríguez Márquez en las relaciones sociales y culturales que van de 1890 a 1930 en Medellín. También abordé las técnicas y las estéticas en el retrato de estudio producido en la Fotografía Rodríguez, en la captura de momentos, tiempos y espacios, tal como lo muestran las placas de vidrio. Imágenes, que en esas épocas tuvieron un significado no solo para el fotógrafo, sino también para los retratados. Por ello, Boris Kossoy señala que toda fotografía fue producida con cierta finalidad, de tal forma que cada

⁹ Adriana María Gómez y Gloria Nubia Ramírez, “Vigencia de la fotografía documental en la prensa escrita: tras las huellas de Henri Cartier Bresson, en el contexto de Melitón Rodríguez” (trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 1991); Diana Isabel Acevedo, “Melitón Rodríguez. Testigo de ciudad” (trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2007) y Tabares, “Melitón Rodríguez”.

¹⁰ Martha Cecilia Calle Gaviria, “La infancia, la mujer y el hombre en la representación fotográfica de Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez (Medellín-últimas dos décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX)”. (trabajo de grado, maestría, Universidad del Valle, 2013). <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/handle/10893/3661/browse?value=Calle+Gaviria%2C+Martha+Cecilia&type=author>

¹¹ Juanita Solano Roa, “Theater of the Self. Photography, Race, and Progress. Fotografía Rodríguez and Benjamín de la Calle, Medellín (Colombia), 1891-1938” (tesis doctoral, Institute of Fine Arts, New York University, 2018).

una de ellas representa un medio de información, de conocimiento y de valor documental e iconográfico, sin desmeritar sus valores estéticos¹².

Precisamente, estos valores estéticos son los que resaltaron la obra fotográfica de los hermanos Rodríguez, quienes con elementos pictóricos que eran de su conocimiento y empleando las corrientes artísticas imperantes en Europa, lograron hacer una reinterpretación de los retratos de estudio en un contexto y tiempo determinado. En consecuencia, el trabajo realizado por ellos alcanzó un nivel técnico y estético que condujo a utilizar dichos estilos en las imágenes fotográficas entre 1890 y 1930.

Durante esos cuatro periodos de tiempo, presento una descripción panorámica de las actividades realizadas por los hermanos Rodríguez en los orígenes de los gremios artesanales; un recorrido por la trayectoria de fotográfica de los Rodríguez tanto en la utilización de las técnicas como también en las estéticas practicadas en los retratos de estudio, fuente que me permitió seleccionar un grupo de imágenes femeninas, las cuales han sido poco estudiadas por los investigadores sociales, consideradas como una fuente relevante para comprender no solamente los roles propios de las mujeres en el hogar, sino también la participación en los ámbitos educativos, religiosos, políticos, artísticos, culturales y literarios en Medellín a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Precisamente, a partir de las consultas fotográficas enfoque mi interés por abordar el retrato femenino y el rol que ella ejercía como figura, la cual era representada en el estudio fotográfico en diferentes facetas. De ahí, parte la esencia misma de esta investigación, es decir, más allá de los estilos fotográficos se trata de vislumbrar los rasgos, elementos o mensajes implícitos o explícitos que contienen las imágenes femeninas creadas por la mirada masculina en un tiempo y espacio determinado.

Desde mi punto de vista, este aspecto ameritaba un detallado estudio desde lo técnico, estético y a su vez representativo. Dado que estas líneas temáticas contribuyen no solamente a comprender la historia misma del establecimiento fotográfico, sino también en el panorama historiográfico de los estudios humanísticos para plantear nuevas inquietudes sobre las representaciones femeninas. En otras palabras, resaltar la importancia de las mujeres en la fotografía e identificarla como sujeto y tener clara su representación o rol permite plantear inquietudes suscitadas por dichas imágenes y analizadas a lo largo de este trabajo.

¹² Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2014), 52.

Dentro del corpus analítico se encuentran las mujeres en el hogar: novias, madres, esposas y criadas. Estas últimas con una evidente dualidad de presencia/ausencia, que bien podría constituir un estudio posterior. Como también, las mujeres que hicieron parte del desarrollo cultural de la ciudad dirigido por el pensamiento elitista masculino. Otra de las categorías analizadas en este trabajo, fueron las mujeres en el arte (actrices y bailarinas), en la educación, o en el marco cultural. Además, están aquellas que se salieron de ese “marco social”, consideradas aquí como las “mujeres rebeldes”, quienes con sus creencias iban en contra de la religión y la política y no por ello dejaron de ser protagonistas y de posar en el estudio fotográfico de los hermanos Rodríguez, considerado para ese entonces como un símbolo de rebeldía.

Marco teórico

Para llevar a cabo los anteriores planteamientos, los abordé desde el punto de vista de la historia social y cultural propuestos por los historiadores Peter Burke, Erwin Panosfky y Boris Kossoy, a partir de la *cultura visual* con un enfoque teórico-metodológico, que permite establecer redes en los aspectos iconográficos (descriptivo y estadístico), e iconológico (interpretación y síntesis de un análisis). Al respecto, Kossoy refiere que “toda fotografía es un testimonio condicionado por un filtro cultural [el fotógrafo], al mismo tiempo que es una creación a partir de lo visible fotográfico. Toda fotografía representa el testimonio de una creación”¹³. En ese sentido, la fotografía debe ser calificada como un documento para la investigación histórica y no solo una técnica o un objeto artístico perteneciente al campo de las bellas artes. Por ello, los fondos fotográficos son considerados registros visuales de procesos históricos bien situados en lugares y tiempos determinados y, a la vez, creaciones artísticas y estéticas que permiten comprender mejor las dinámicas socioculturales.

Peter Burke por su parte, en su libro *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico* publicado en el 2005, llama la atención sobre la poca importancia que tenía la fotografía como fuente de consulta, ya que era considerada como simple ilustración de un texto sin hacer el menor comentario¹⁴. Precisamente, es el historiador el que debe dar un giro epistemológico que podría enunciarse, en palabras de Luis Emilio Lara, como el paso

¹³ Boris Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 54.

¹⁴ Peter Burke, *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 12.

cualitativo de hacer historia *de la* fotografía, a historiar *con la* fotografía¹⁵. Bajo esta misma premisa, Néstor García Canclini afirmaba en 1981 que:

Estudiar la cultura como proceso productivo implica considerar todos los pasos del mismo: la producción, la circulación y la recepción. Por eso, rechazamos los libros de historia que conciben al arte como una colección de objetos. La foto de la mujer desnuda adquiere significados diversos si se publica en un libro de historia del arte, una revista científica y otra pornográfica, si es vista por un hombre o una mujer, de una u otra clase social. Una buena historia de la fotografía será aquella que no hable solo de fotos y fotógrafos sino también de los usos sociales de las imágenes: una historia de los fotógrafos, las fotos, los intermediarios y el público, de las relaciones entre ellos, las transformaciones de una clase social a otra, de una época a la siguiente¹⁶.

En relación a lo anterior, compete al investigador identificar en el corpus de imágenes cuáles fueron esas estéticas e intencionalidades no solamente por el contratante, sino también en ocasiones por el artista. Esos “enfoques estetizantes” como lo denominó Kossoy se deben analizar y conectar con la realidad social, política, económica y cultural¹⁷.

Fuentes y metodología

Para llevar a cabo los objetivos de este trabajo prevaleció la consulta minuciosa de las libretas de apuntes que los hermanos Rodríguez usadas en las etapas antes descritas. Estos documentos se hallan en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto (en adelante, AFBPP)¹⁸, distribuidos en dieciséis libretas que comprenden el periodo de 1891 a 1995 de los cuales se digitalizaron nueve (1918-1948); estos apuntes contienen la fecha, el nombre y apellido del cliente; la placa de vidrio (Migñon, Visita, Victoria, Álbum, Boudoir, Salón y Paseo); el número del negativo y de la caja¹⁹, como también información relacionada con las técnicas y estilos fotográficos empleados.

¹⁵ Luis Emilio Lara López, “La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología”. *Revista de Antropología Experimental*, n.º. 5 (2005): 3. <http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>

¹⁶ Néstor García Canclini, “Fotografía e ideología: sus lugares comunes” *Hecho en Latinoamérica 2*. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. (México, D.F: INBA, 1981): 9. https://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio

¹⁷ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 125.

¹⁸ Véase: “Libreta de Melitón Rodríguez” en: <https://bibliotecapiloto.janium.net/janium-bin/sumario.pl?Id=20200720074118>

¹⁹ Para una mejor comprensión de estas designaciones, el lector podrá encontrar en el segundo capítulo de este trabajo un cuadro con la equivalencia de cada uno de las cartas (alto por ancho) de las imágenes inscritas en este texto.

Sin embargo, para este estudio se hizo la revisión de solo cinco libretas, dos en formato físico y tres digitales. Vale la pena aclarar que durante los primeros meses del 2018, se tuvo acceso a las fotocopias de las libretas que datan desde la última década del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, -los originales se encuentran en proceso de restauración y aun no se han digitalizados-, por parte del conservador del área patrimonial de la BPP. A partir de estas revisiones se pudo plantear otras formas de analizar el fondo fotográfico de los hermanos Rodríguez, como se verá en el desarrollo del presente trabajo.

A lo largo de este trabajo, las metodologías están complementadas con la revisión de diferentes medios impresos de la época estudiada, los cuales contienen una valiosa información que permite comprender mejor las labores realizadas por los fotógrafos. Es por ello, que las libretas de registros llevadas por los fotógrafos han sido una fuente indispensable para identificar los estilos fotográficos y otras informaciones relevantes para la presente investigación.

Igualmente, realicé un rastreo de libros de los fotógrafos europeos y norteamericanos que en la época se difundieron para crear las técnicas y estéticas las cuales fueron consultadas en la página web francesa Gallica, especialmente aquellos libros que hicieron parte de la formación fotográfica y artística de los hermanos Rodríguez a finales del siglo XIX y que hoy pertenecen al señor Mario Melitón Rodríguez Obeso (nieto de Luis Melitón Rodríguez).

De igual manera, busqué los avisos que los fotógrafos publicaron en los periódicos y revistas. Estos “Cosmos de la cultura” fueron conectados con las obras pictóricas que se realizaban en Europa y Norteamérica y en algunos casos en producciones latinoamericanas.

Cabe resaltar que el Fondo de la Fotografía Rodríguez está formado por 200.000 imágenes, con materiales desde negativos en placa en vidrio hasta celulosa, datados entre el periodo de 1891 a 1995. De los cuales 4.718 imágenes se pueden visualizar en el repositorio digital del AFBPP²⁰.

En diálogo con la funcionaria del Archivo Fotográfico Jacqueline García, establece que para el periodo estudiado, los hermanos Rodríguez Márquez produjeron alrededor de setenta mil placas de vidrio. Entonces, para uno de los objetivos planteados en esta investigación se construyó un corpus de mil retratos femeninos, además, construí otros

²⁰Para consultar las demás referencias fotográficas citadas en este trabajo, se debe seguir este link: https://bibliotecapiloto.janium.net/janium-bin/busqueda_rapida.pl?Id=20200225141610

grupos que corresponden a aquellas mujeres quienes cumplieron otros roles diferentes al primer grupo. Esto, permitió comprender de una manera general no solamente el carácter simbólico de las técnicas y estéticas utilizadas, sino también la constante presencia femenina tanto en los retratos individuales como grupales de las diferentes clases sociales tomadas en el estudio fotográfico.

Las anteriores revisiones fueron apoyadas con las informaciones extraídas en los medios impresos producidos en aquella época dedicados al “bello sexo”, han permitido vislumbrar hechos y acontecimientos relacionados con las mujeres antioqueñas en las diversas actividades que asumieron en el hogar, las artes y otras manifestaciones culturales que han estado vinculadas con la descripción y análisis de los retratos femeninos de estudio logrados por la Fotografía Rodríguez. Además, lo complementé con fuentes secundarias relacionadas con el desarrollo de la fotografía en Medellín, y con investigaciones académicas de índole histórica, artística y sociológica. En consecuencia, estas perspectivas han permitido visualizar el panorama de los retratos femeninos de estudio realizados en el periodo referido por los hermanos Rodríguez. Todo un “cosmos cultural” para estudiar.

Disposición del trabajo

De acuerdo con lo expuesto, esta investigación en la modalidad de trabajo de grado tiene un carácter histórico y se estructura de la siguiente manera: en el primer capítulo se aborda las diferentes actividades de los hermanos Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez Márquez alrededor de la historia empresarial artesanal, artística e intelectual. Esto en conexión con los ideales de “progreso” y “civilización”, a través de las labores artesanales en la talla en mármol en las que dejaron inscritas en las lápidas fúnebres, piezas en las que se ha privilegiado los nombres femeninos hallados en la Fundación Cementerio Museo San Pedro (en adelante, FCMSP), a través de estos vestigios se puede reconstruir la historia de aquellas mujeres quienes no solamente formaron parte de los ideales progresistas en la época, sino también en los vínculos familiares.

En concordancia con lo anterior, realicé un rastreo de las exposiciones y concursos fotográficos en los cuales los hermanos Rodríguez tuvieron una activa participación a nivel nacional e internacional. Igualmente, lograron difundir sus enseñanzas sobre dibujo, pintura y fotografía, no solamente de manera presencial a las mujeres y los hombres que se inscribieron en las Escuelas Normales y en el propio establecimiento fotográfico, sino también los dejaron plasmados en manuales y diarios de los propios fotógrafos.

En el segundo capítulo despliego las técnicas y estéticas creadas en el establecimiento fotográfico dirigido por los hermanos Rodríguez, registrada en las libretas mencionadas anteriormente. Dichos documentos ofrecen una amplia información que permite explorar no solo asuntos relacionados con el quehacer propio de las actividades fotográficas, como también rastrear grupos familiares que acudieron al establecimiento de una generación a otra. Igualmente, términos referidos a los estilos fotográficos en el retrato femenino como: “Luz de luna”, “A la Rembrandt” y “Ruso”, permitieron establecer conexión con los libros franceses publicados en esa época.

Para una mejor comprensión del desarrollo empresarial de este establecimiento fotográfico realicé una línea cronológica que permite observar cómo se desarrollaron las sociedades fotográficas formadas por los hermanos Rodríguez en cuatro etapas divididas así: la primera etapa, comprende el periodo de 1891 a 1897, en el que se constituyó la firma comercial “*Fotografía y pintura Rodríguez & Jaramillo*”, dirigido principalmente por Horacio Marino Rodríguez, en colaboración de su hermano Luis Melitón; ellos contaron con el apoyo del socio capitalista Alberto Jaramillo G., de quien se sabe muy poco.

La segunda etapa se inició tras haberse disuelto la sociedad con el señor Jaramillo y pasó a llamarse “*Fotografía Rodríguez Hermanos*”, entre el periodo de 1897 a 1901, en este tiempo la participación de Horacio Marino era de un tercio, mientras que Luis Melitón tenía el derecho de las tres cuartas partes de la sociedad; desde ese año en adelante, dos de sus hermanas trabajaron allí. La tercera etapa, comenzó en 1904, cuando Luis Melitón adquirió oficialmente la dirección del establecimiento y continuaron con el mismo nombre comercial hasta 1920 aproximadamente. La cuarta y última etapa la establecí de 1290 a 1938, periodo

en el que el establecimiento figuraba con el nombre de “*Fotografía Melitón Rodríguez e Hijos*”²¹.

En el tercer capítulo reflexiono sobre las diferentes representaciones o roles femeninos a través de los retratos fotográficos de estudio. Para ello, seleccione un corpus alrededor de mil imágenes extraídas tanto del repositorio digital del AFBPP, como también de algunas de las placas de vidrio que allí se encuentran. A partir de este criterio distribuí los retratos femeninos en tres grupos de la siguiente manera: la primera, corresponde a las mujeres “enmarcadas” en blanco y negro, estas eran aquellas que cumplían el rol de novias, madres, esposas y criadas, imágenes que hacen parte del corpus de las mil imágenes. La segunda comprende a las mujeres cívicas y progresistas, aquellas que estuvieron inmersas en la formación educativa, en acciones benéficas, en el ámbito de la literatura, actrices nacionales y extranjeras. La tercera, refiere a un grupo de retratos categorizados sobre las mujeres de libertad o rebeldes, quienes con sus creencias no católicas, o dirigentes sociales estuvieron por fuera del “marco social”, las cuales se constituyeron en un símbolo de rebeldía para aquella época. Estas dos últimas categorizaciones se desprenden de las revisiones tanto de fuente primaria como secundaria sobre las actividades femeninas publicadas en las revistas y periódicos de la época estudiada.

Los anteriores capítulos son complementados por cinco cuadros explicativos relacionados con un listado femenino de la Escuela Normal de Señoritas, quienes recibieron clases de dibujo por Luis Melitón Rodríguez en 1899; una cronología y reconocimientos del establecimiento fotográfico; un listado de los tamaños de las placas fotográficas que fueron utilizadas por los hermanos Rodríguez; una categorización y censo de los retratos femeninos; como también un listado de las actrices nacionales e internacionales que se presentaron en la ciudad de 1890 a 1930.

²¹ En la década de 1950 se llamó “*Fotografía Rodríguez Hermanos Ltda*”, empresa dirigida por Alberto, Gabriel y Enrique Rodríguez González -hijos de Luis Melitón- hasta la década de los setenta del siglo XX. Tras el fallecimiento de Alberto Rodríguez (esposo de doña Gabriela Arango), el establecimiento continuó prestando sus servicios de la mano de las señoras Gabriela y Pastora Obeso de Rodríguez (esposa de Gabriel Rodríguez) atendían al público y Henri Rodríguez Mejía (hijo de Sara Mejía Rodríguez y Enrique Rodríguez González), era el fotógrafo principal. Maribel Tabares, “Las sociedades fotográficas de Horacio Marino Rodríguez”. *Piedra, papel y tijera*, 66.

Por último, elaboré dos anexos que comprenden, por un lado, los cuadros genealógicos tanto de la familia Rodríguez Márquez, como de los círculos intelectuales con los que interactuaron en los campos de las ciencias, las artes y las letras. Por otro lado, realice un cuadro descriptivo de algunos establecimientos fotográficos que estuvieron activos durante el periodo estudiado.

Finalmente, en el apartado de conclusiones se reconoce que la familia Rodríguez Márquez hizo parte de las sociabilidades artesanales vinculadas especialmente a la Escuela de Artes y Oficios a finales del siglo XIX. Estas relaciones fueron claves para contextualizar los momentos y el espíritu progresista y civilizador del Medellín decimonónico. Precisamente, alrededor de los oficios artesanales y artísticos los hermanos Rodríguez Márquez tuvieron mayor protagonismo en diferentes lugares, difusiones en las publicaciones periódicas y en las revistas, como también, en las instrucciones y entidades educativas. Es así que esta saga familiar hace su tránsito desde los oficios del taller de marmolería con lapidas fúnebres y conmemorativas; las bellas artes como el dibujo y la pintura hasta llegar a la fotografía, guiados por los avances técnicos y estéticos que se imponían en Europa.

De esta manera, lo técnico y lo estético son los elementos centrales del segundo capítulo en el que demuestro cómo estas conexiones euroamericanas impregnaron en la composición fotográfica, asuntos que estuvieron estrechamente relacionados con el movimiento pictorialista, sin dejar de lado objetos o accesorios locales creados artesanalmente y que hacen parte de la composición fotográfica en los retratos de estudio femenino. Por último, los retratos femeninos constituyeron una de las líneas temáticas más significativas en relación con la cantidad producida en el periodo estudiado. Por lo tanto, construí un cuadro de censo y catalogación acuerdo con el corpus de imágenes seleccionadas para este trabajo. Además, el rastreo de otros retratos femeninos permitió crear nuevos temas referidos con los roles femeninos. En otras palabras, los retratos femeninos fueron el punto de partida para conectar esas imágenes con las publicadas en los medios impresos de la época.

I. LOS HERMANOS RODRÍGUEZ MÁRQUEZ: GRABAR, PINTAR, FOTOGRAFIAR Y ENSEÑAR. PRÁCTICAS PARA TRANSFORMAR Y MODERNIZAR LAS RELACIONES SOCIALES

1. El Taller de los Rodríguez: artesanos, artistas y fotógrafos



Imagen 1. Horacio M. Rodríguez. *Familia Rodríguez Márquez*, 1892
Medellín, 13 x 18 cm., AFBPP.

Hombres y mujeres descendientes del matrimonio de Ramón Cipriano Rodríguez González y Rafaela Roldán Vásquez²² de tradición librepensadora, estuvieron enmarcados por actividades espiritistas, artesanales, fotográficas, artísticas y arquitectónicas. Estas formas de trabajo le permitieron a la familia Rodríguez Márquez forjar una cultura del “Vivir para el arte y el arte para vivir” en el cual mármoles, pinceles, cámaras, libros y sociabilidades científicas les dieron reconocimientos desde mediados del siglo XIX hasta buena parte del siglo XX en la ciudad y en otras partes del país.

²² Padres de Ana Rosa, Ricardo, Melitón, José María Rodríguez Roldán. Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez Roldán.

En el hogar de Melitón Rodríguez Roldán y Mercedes Márquez Cano estuvo conformado por ocho hijos: seis mujeres y dos varones²³. (Imagen 1). De acuerdo con los avisos pautados en 1892 ellos vivieron en la calle de *Juanambú* cuadra y media abajo del “Carretero”, donde Melitón Rodríguez -Papá Tón, como le decían de cariño-, llegó a grabar en las lápidas facsímiles de firmas y retratos de las personas muertas²⁴. Mientras que los dos hijos, Horacio Marino y Luis Melitón trabajaban en el establecimiento fotográfico ubicado en la calle Palacé, una cuadra al Norte de la Plaza principal.

En este lugar Luis Melitón Rodríguez continuó con los oficios artesanales de su padre al tiempo que atendía el establecimiento fotográfico. Así lo dio a entender en los avisos pautados en la prensa: “Lápidas. Las acreditadas de Melitón Rodríguez se graban en la Fotografía Rodríguez”²⁵. Lo anterior es corroborado con una fotografía tomada en 1912; allí se puede leer: “Lápidas de mármol”, con numeración 178. Junto a este había otro local identificado con el número 176, cuya parte superior tallada en madera tiene la inscripción: “Rodríguez”. Frente a estos locales se estacionó en un coche tirado por caballos, en él se encuentran el doctor Ricardo Rodríguez -hermano de Melitón- junto con la nieta Enna. (Imagen 2).

²³ De izquierda a derecha. De pie: Luis Melitón, Rafaela, Horacio Marino y Clementina. Sentados: María Luisa de las Mercedes Márquez Cano (madre), Teresa Luisa de la Concepción, Segunda Ana Rosa, Melitón Rodríguez Roldán (padre), María Gabriela Merced y María Amelia Alejandrina Rodríguez Márquez. Tomado de: Camilo Rodríguez Uribe. <https://rodriguezuribe.co/getperson.php?personID=I26&tree=arbol1>

²⁴ Melitón Rodríguez, “Anuncios. ¡OJO!”. *El Espectador* (25 de junio de 1892). La cursiva es del original.

²⁵ L. Melitón Rodríguez, “Taller de lápidas”, *La Organización* (4 de agosto de 1911).



Imagen 2. L. Melitón Rodríguez. *Ricardo Rodríguez*, 1912
13 x 18 cm., AFBPP.

Posteriormente, ese lugar fue objeto de transformación de una generación a otra, cuando los dos varones erigieron un nuevo edificio en 1920 para anunciar al público que laboraban Horacio Marino con sus hijos en la arquitectura; y su hermano menor, Luis Melitón Rodríguez Márquez con los suyos en la fotografía. (Imagen 36). Estas empresas familiares fueron lideradas por los Rodríguez Haeusler (Martín, Pedro Nel y Horacio) y los Rodríguez González (Alberto, Enrique y Gabriel)²⁶.

Este fue un resultado de una historia intelectual y artística en la que los hermanos tuvieron protagonismos relevantes en la historia cultural y social de Medellín, justo cuando la ciudad daba muestras de profundos cambios tanto en la vida cotidiana de sus habitantes, como en la transformación urbanística durante el periodo de 1890 a 1930: cuatro décadas de procesos de modernización en medio de los cuales los poderes hegemónicos, políticos y religiosos se vieron sacudidos por la circulación mundial de nuevas formas de hacer, sentir y pensar en gran parte de la totalidad social de la capital de Antioquia.

²⁶ Darío Rodríguez, “H. M. Rodríguez e Hijos”, Medellín, fotocopia de documento mecanoscrito, s. a.

Ahora bien, para comprender los anteriores aspectos, se deben tener en cuenta algunas consideraciones preliminares sobre la historia familiar de los hermanos Rodríguez, quienes no solamente recibieron una formación directa de su padre en lo artesanal, sino que también se educaron a partir de la pertenencia a diversos círculos intelectuales, artísticos y fotográficos, tanto en Medellín como en Euroamérica. Por ello, se deben hacer entonces algunas reflexiones sobre el contexto sociocultural de la ciudad en la que vivieron, se formaron y trabajaron, en la segunda mitad del siglo XIX, y sobre las actividades de los hermanos Melitón y Ricardo Rodríguez Roldán, padre y tío de los jóvenes fotógrafos Rodríguez Márquez.

1.1. Importancia de la Escuela de Artes y Oficios de Antioquia en la familia Rodríguez
 Cuando el doctor Ricardo Rodríguez Roldán regresó de París con el título de médico a la ciudad en 1860, el país se encontraba en medio de una guerra civil. A pesar de esta situación bélica, un grupo de intelectuales en Antioquia había constituido la *Escuela de Ciencias i Artes* -antecesora de la Escuela de Artes y Oficios-, cuyo objetivo era no solo la promoción de la enseñanza gratuita para el pueblo, el “progreso” intelectual, industrial y material, sino también, la conservación y el estudio de las antigüedades indígenas. Pero, por motivos de la guerra, la Escuela de Ciencias i Artes suspendió las sesiones temporalmente. Luego fueron reinstaladas, el 4 de noviembre de 1864, por el presidente de esa institución Ramón Martínez Benítez con el entusiasmo de “trabajar arduamente en los objetos de su institución, verdaderamente útil para el Estado. Ninguna ocasión más propicia que la presente, para consagrarse a sus tareas civilizadoras”²⁷.

Con estas orientaciones hacia “la civilización y el progreso”, los preceptos de patriotismo, los avances de la industria y los descubrimientos útiles, el doctor Ricardo Rodríguez hizo parte del grupo directivo, al ocupar la vicepresidencia de la Escuela de Artes y Oficios en 1865, junto con los señores Vicente Restrepo y Ricardo Wills, quienes actuaron como primer secretario y segundo secretario respectivamente. Ellos impulsaron las exposiciones de diversas clases de productos naturales, industriales, científicos y literarios del Estado de Antioquia, y para fortalecer la importancia patriótica y política de estos eventos

²⁷ Ramón Martínez Benítez, “Remitidos”, *El Alcance* (19 de noviembre de 1864).

expositivos, determinaron realizarlos entre los días 20 y 30 de julio de cada año puesto que coincidían con las celebraciones independentistas de Colombia. La primera exposición se realizó en 1865²⁸. En relación con estos actos públicos, el investigador Juan Luis Mejía apuntó que “[...] se exhibieron muestras de minerales, algunas artesanías y objetos precolombinos. Este tipo de muestras va dar forma a la idea de una exhibición permanente, lo que unos pocos años después se logrará con la creación del Museo y Biblioteca de Zea”²⁹.

Por otra parte, los medios impresos en la ciudad, tanto para las élites intelectuales como para los artesanos, promovieron los esfuerzos que hacían educadores, promotores culturales, políticos y editores con el fin de consolidar un proyecto de “civilización y progreso” que se venía gestando desde el siglo XVIII en Euroamérica. En este sentido, es importante consultar algunos de los trabajos del historiador Juan Camilo Escobar, quien analiza cómo estas ideas fueron divulgadas a través de las publicaciones que circularon intercontinentalmente, dándole legitimación a algunas prácticas compartidas por intelectuales de Europa y América³⁰.

El marcado interés con el que los artesanos presentaron los productos, realizados en diferentes exposiciones en la ciudad, proviene en parte del reconocimiento que las élites de la Escuela de Ciencias i Artes empezaron a dar a sus productos, tal como lo expresaron en su momento: “[...] no hai arte, por insignificante que parezca, a la que no dé realce el genio del artista. Un zapato delicadamente formado, un anillo labrado en el corozo o una vasijita de viaje en el coco, un sombrero de iraca o de hoja de cañabrava, muebles de pura comodidad, alpargatas, etc., pueden mui bien figurar al lado de los muebles ricos i elegantes, de las alhajas de oro labradas con primor, de las delicadas imágenes fotográficas, de los curiosos bordados de nuestras amables artistas”³¹.

²⁸ *El Alcance*, “Crónica interior. Escuela de Ciencias i artes”, (4 de febrero de 1865).

²⁹ Mejía, *El Taller de los Rodríguez*, 4-5.

³⁰ Juan Camilo Escobar Villegas, “Las élites intelectuales en Euroamérica. Imaginarios identitarios, hombres de letras, de artes y de ciencias en Medellín y Antioquia (Colombia) 1830- 1920” (tesis doctoral, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, 2004), 76. Véase también su trabajo en coautoría con el profesor Adolfo León Maya Salazar, *Ilustrados y republicanos. El caso de “La ruta de Nápoles” a Nueva Granada* (Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011).

³¹ Vicente Restrepo, “Exposición de productos antioqueños”, *La Restauración* (13 de abril de 1865).

De otro lado, las publicaciones para los artesanos propiciaron un ambiente de inclusión y visibilidad de este grupo en el desarrollo social y cultural. Por ejemplo, en 1866 el periódico *El Artesano* -vinculado posteriormente a la Escuela de Artes y Oficios-, se constituyó en un lugar de sociabilidad artesanal previo a la fundación definitiva de la Escuela de Artes y Oficios en 1870 que estuvo destinada a la educación popular.

En el encabezado del periódico se lee: “La felicidad de un pueblo está en razón de su adelanto”. En esta primera edición, el director consideraba que los artesanos antioqueños debían salir del letargo, de la oscuridad y demostrar lo que podían hacer. Expresaba lo siguiente: “I suponiendo que vosotros os creáis incapaces; esforzaos al menos por examinaros: i no me digáis que ya habéis estudiado i que nada habéis adelantado”³².

Las investigaciones históricas sobre los artesanos han permitido conocer su movilidad social, su participación en asuntos políticos y en la creación de establecimientos educativos de índole técnico y moral, con el objetivo de institucionalizar los oficios artesanales y controlar los vicios y las malas costumbres³³. Estos antecedentes, acompañados de la participación de algunos extranjeros como Eugenio Lutz y Enrique Haeusler, se pudieron configurar gracias a la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Antioquia.

El señor Haeusler fue un destacado maestro mecánico y carpintero alemán quien ocupó el cargo de director y profesor en la Escuela de Artes y Oficios que empezó a funcionar en Medellín a partir de 1870. Enrique Haeusler -suegro de Horacio Marino Rodríguez-, a quien se le conoció popularmente como “Mister Aila”, intercambió con otros maestros de la ciudad conocimientos y técnicas para impulsar los deseos de “progreso y civilización” que las élites promovían con ahínco durante el siglo XIX³⁴. Además, se estableció

³² José Eleuterio Arango, “Señores artesanos”, *El Artesano* (19 de noviembre de 1866).

³³ Ver en particular el texto de Alberto Mayor, Cielo Quiñones, Gloria Barrera y Juliana Trejos, *Las escuelas de artes y oficios en Colombia, vol. 1: El poder regenerador de la cruz* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2014); el texto de Juliana Álvarez Olivares, “La Escuela de Artes y Oficios de Medellín y la profesionalización de los artesanos. 1869-1901”, *Historia y Sociedad*, n.º. 26 (2014): 99-119. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-84172014000100005&script=sci_abstract&tlng=pt; Juan Camilo Escobar Villegas, Ismaria Zapata Hoyos y Adolfo León Maya Salazar, “Mundialización de las escuelas de artes y oficios. Saberes, reglamentos y prácticas educativas. Siglos XIX y XX”. Sin publicar en su versión definitiva, pero existe una versión corta en: *Piedra, papel y tijera*, 216-220.

³⁴ Para mayor amplitud de este tema véase: Alberto Mayor y otros, *Las Escuelas de Artes y Oficios en Colombia, 1860-1960. Vol. 1. El poder regenerador de la cruz* “Los maestros artesanos de las escuelas de artes y oficios colombianas, 1860-1950” (Bogotá, D.C: Pontificia Universidad Javeriana, 2014) cap. 6.

definitivamente en Medellín y contrajo matrimonio con Teopista Rincón, con quien tuvo varios hijos e hijas³⁵.

Lo anterior muestra la importancia que fue dándose a la educación de los artesanos, a su formación técnica y a su control moral, aspectos que compaginaban con los deseos de progreso económico en una república como Colombia, en la cual, a pesar de ser eminentemente católica, estaba regida por la *Constitución política de los Estados Unidos de Colombia de 1863*, que garantizaba como derecho individual “la profesión libre, pública o privada, de cualquiera religión; con tal que no se ejecuten hechos incompatibles con la soberanía nacional, o que tengan por objeto turbar la paz pública”³⁶.

Desde finales del siglo XVIII, en medio de las reformas borbónicas, se había empezado a dar relevancia a los artesanos, tal como lo ha mostrado el sociólogo Alberto Mayor Mora en su texto *Cabezas duras y dedos inteligentes*. Sus trabajos muestran igualmente la importancia que empezó a tener en los censos del siglo XIX el conteo de los artesanos, grupo social y laboral en el que quedaban comprendidos todos aquellos que ejercieran un oficio manual, fuera un zapatero, un albañil, un sastre, una lavandera o una costurera. De ahí que los registros de 1870, por ejemplo, registraban 3066 artesanos en Medellín. Ahora bien, aquello que es importante para esta investigación, en los estudios sobre el artesanado en el siglo XIX, tiene que ver con la forma de trabajo acostumbrada en los talleres artesanales, es decir, la presencia de varios individuos en cada taller: “el maestro, los hijos y un aprendiz”³⁷.

En este sentido, el autor concluye que los hijos de los artesanos podían luego ser independientes, aunque siguieran con los mismos oficios heredados de los padres o con una profesión liberal. Por consiguiente, estos grupos de artesanos deben ser estudiados, de acuerdo con los planteamientos de Mayor Mora, como forjadores de una cultura urbana en los que confluyen múltiples elementos relacionados con lo artesanal³⁸. En esa misma dirección, la historiadora Catalina Reyes afirma que el oficio de un artesano empezó a ser “concebido como un arte, así fuera la elaboración cuidadosa de unos botines, una levita, un

³⁵ Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Haeusler Rincón.

³⁶ *Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia, sancionada el 8 de mayo de 1863* (Bogotá: Imprenta i estereotipia de Medardo Rivas, 1871), 9. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/12540>

³⁷ Alberto Mayor Mora, *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX* (Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003), 145-147.

³⁸ Mayor, *Cabezas duras*, 152.

estrambótico sombrero, una lápida, una fotografía, o la construcción de una casa o edificio”³⁹. Prácticas laborales cercanas a los hermanos Rodríguez Márquez, estudiados en este trabajo.

Pero más allá de lo que plantean los historiadores profesionales, se debe decir que muchos de los artesanos del siglo XIX y comienzos del siglo XX lograron pensarse y escribir sobre sí mismos, de tal forma que se logró configurar una acción simultánea entre este grupo social y quienes intentaban educarlos y “civilizarlos”. El director Félix Valois del periódico *El Artesano*, publicado en Bogotá a finales del siglo XIX, retomó las definiciones del político y escritor español Roque Barcia quien señaló que: el “Artesano” era aquel que empuñaba con firmeza entre las manos el martillo, la sierra, la pica, la garlopa y el cincel. Instrumentos o armas fecundas para el trabajo, creadoras de la industria, que surgen de las entrañas del taller y eran parte del “progreso”. En cuanto al “Artista”, al seguir una vieja división entre “artes menores” y “bellas artes”, era aquel que tuviera el genio para crear poesía, pintura, escultura, música o declamación⁴⁰.

En este contexto, la familia Rodríguez Márquez liderado por el marmolero, agente mortuario Melitón Rodríguez Roldán y funcionario público, se logró consolidar como uno de los “artesanos de la muerte”, quien labró con sus manos lápidas para difuntos y placas conmemorativas. Precisamente, la FCMSP lleva a cabo un proyecto de investigación titulado: “Artesanos de la muerte. Saberes, oficios y rituales funerarios en el Cementerio Museo San Pedro”, con el objetivo de rescatar y documentar los oficios funerarios durante el periodo de 1842 a 2018.

³⁹ Catalina Reyes Cárdenas, *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín, 1890-1930* (Bogotá: Colcultura, 1996), 79.

⁴⁰ Félix Valois Madero, “El Artesano”, *El Artesano* (15 abril de 1893).

1.2. Melitón Rodríguez Roldán: un artesano de la muerte⁴¹

Ventajas de mi oficio

[...] es una riqueza que el hombre lleva consigo por todas partes
 Sin pagar derechos en las aduanas.
 La única propiedad que vale siempre sin venderla ni hipotecarla.
 Es una ciencia que no se aprende en ningún colegio
 Ni academia sino en un taller.
 Es una riqueza que nadie puede arrebatar.
 Melitón Rodríguez Roldán.
Variedades (inédito), 1894.

Melitón Rodríguez Roldán fue uno de los talladores de mármol más representativos del siglo XIX en Medellín. Trabajó entre 1866 y 1904, con su labor dejó inscritos en las lápidas los nombres de las personas fallecidas, así como otros textos e imágenes que se vinculaban a las historias fúnebres de las cuales hizo parte frecuentemente. De acuerdo con la revisión realizada en la FCMSP, se halló una lápida que corresponde la señora Froilana Sáenz de Lince, quien murió el 26 de marzo de 1866. Esta es la fecha más antigua adjudicada a Melitón Rodríguez, si bien en su parte inferior están inscritas las iniciales MR⁴².

Aunque no se tienen otros documentos que corroboren si fue en esta fecha los inicios como marmolero, lo cierto es que para 1873 el doctor Ricardo Rodríguez realizó un segundo viaje a Francia para estudiar hidroterapia y a su regreso pudo traer todos los instrumentos necesarios con el fin que Melitón pudiera instalar un taller de marmolería⁴³. En concordancia con esto, los primeros avisos de Melitón como tallador de mármol aparecen publicados principalmente en periódicos de tendencias liberales. Entre ellos se encuentran *El Trabajo*, dirigido por el General Rafael Uribe Uribe, y el *Boletín Industrial*, editado en la imprenta de Gutiérrez Hermanos⁴⁴. En 1874 Rodríguez anunció una variedad de mármoles tipo jaspe, bogotanas, con precios accesibles para los pobres. (Imagen 3).

⁴¹ Este apartado al igual que “Los maestros del cincel y el mármol”, fueron presentados en II Simposio Internacional de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Bucaramanga, del 16 al 18 de octubre de 2019, con la ponencia titulada: “El Taller de los Rodríguez. Artesanos de lo fúnebre, 1870-1910”.

⁴² Tabares, “Melitón Rodríguez”, 39.

⁴³ s.i., “Carta dirigida a Francisco A. Uribe”, (13 de agosto de 1912). Archivo personal de Rafael Rodríguez Santamaría, Medellín.

⁴⁴ Un ejemplar de cada uno de estos dos periódicos fueron dejados en la Urna Tricentenario, por orden de los cabildantes del municipio de Medellín en 1875. María Cristina Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960. Del chibalete a la rotativa* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006), 82 y 111-112.

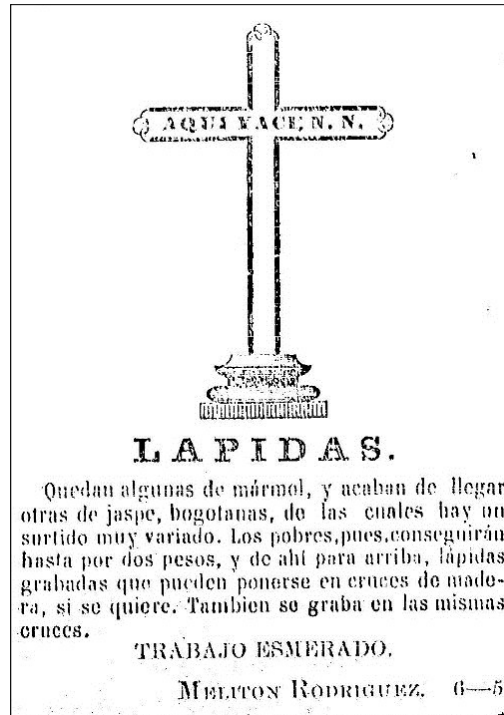


Imagen 3. Melitón Rodríguez. Aviso “Lápidas”, 1874
Sala de Prensa Biblioteca Universidad de Antioquia. (En adelante, SPBUA).

Estas labores de artesano aún se conservan en la FCMSP. Allí se pueden identificar, en la parte inferior de un número indeterminado de lápidas con las iniciales MR (Melitón Rodríguez). Una de las lápidas talladas en la década de 1870 se caracterizó por su estilo y color, como fue la de Eduardo Martínez de la Cuadra J., hijo del fotógrafo cartagenero Antonio Martínez de la Cuadra, inhumado el 27 de julio de 1874⁴⁵.

Otra de las lápidas corresponde a Petronila Posada, quien fue una “sirvienta fiel” de la familia de Mariano Uribe -un destacado representante del sector económico-, inhumada el 21 de mayo de 1880. Este caso es bien llamativo de los lazos afectivos que se construían entre las clases sociales por medio del trabajo doméstico, pues no era común enterrar a miembros diferentes de la familia en los mausoleos. (Imagen 4).

⁴⁵ FCMSP. Galería San Pedro 53, Bóveda: 9520.



Imagen 4. MR. Lápida. Petronila Posada, 1880
Mármol blanco, semiovalada. Bajo relieve, 50 x 58 cm.
FCMSP. Rotonda central, Galería 101.

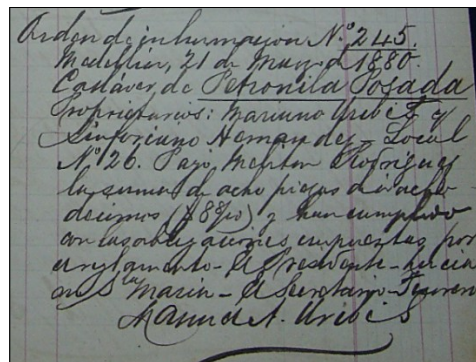


Imagen 5. Orden inhumación de Petronila Posada, 1880
n.º. 254. Libro copiator n.º. 2.
21 de mayo de 1880. CDFCMSP.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2019.

Es preciso señalar que la orden de inhumación indica que fue Melitón Rodríguez quien se encargó de llevar a cabo el proceso de derechos ante el mayordomo del cementerio. (Imagen 5). Durante el siglo XIX, este funcionario también se le conocía como síndico, y debía cumplir además las tareas de vigilancia, aseo, mantenimiento de sepulcros, bóvedas y áreas circundantes. También, cumplía las veces de sepulturero y arreglador de tumbas⁴⁶. Este oficio tradicional en los cementerios de los pueblos y pequeñas ciudades como la Villa de la Candelaria de Medellín se disminuyó durante el siglo XX, para dar paso a una variedad de trabajadores especializados en cada uno de los oficios que anteriormente ejecutaban los mayordomos de los cementerios.

Al respecto, la coordinadora académica de la mencionada Fundación, afirma que este oficio ha perdido su significado tradicional. El síndico o el mayordomo del siglo XIX es ahora, en el Cementerio San Pedro, el arreglador de tumbas, interno y externo, el inhumador, el exhumador, el operario de unidades crematorias y el jardinero. Pero en un sentido profundo, el oficio de dar sepultura y disposición final en la cadena funeraria a los difuntos, se presenta de cara al público como un oficio tan definido y delimitado como cercano y empático⁴⁷.

⁴⁶ Centro Documental Fundación Cementerio Museo San Pedro (en adelante, CDFCMSP). *Cementerio de San Pedro. Documentos relativos a su fundación y administración* (Medellín: Tipografía del Comercio, 1899), 21.

⁴⁷ Ana Isabel Cadavid (coordinadora de Investigación y Contenidos de la FCMSP), en entrevista con la autora, enero de 2020.

El cementerio San Pedro está localizado en el sector conocido como “nuevo norte” de la comuna nororiental de la ciudad de Medellín. Fue fundado en 1842, cuando la ciudad de Medellín escasamente contaba con nueve mil personas y habían transcurrido dieciséis años desde que empezó a ejercer como nueva capital oficial de la Provincia de Antioquia. Lápidas, mausoleos, espacios generosos y ornato nuevo fueron testimonio del ambiente, desarrollo y crecimiento de la ciudad al registrar memorables historias, ideas y pensamientos en el novedoso recinto fúnebre. Era también llamado el “cementerio de los ricos” o la “ciudad blanca”, debido a la gran cantidad de mausoleos y esculturas elaboradas en mármol de Carrara, la mayoría traídos desde Pietra Santa e Italia.

Allí reposan los restos mortuorios de centenares de personas que representaban el pasado y el presente de la ciudad y su gente; las clases sociales, linajes y apellidos. Los mausoleos, galerías y capilla materializaban el deseo de facilitar el camino hacia la redención, perpetuar la memoria de un nombre o un apellido y rendir un homenaje a los que en vida brindaron la posibilidad de experimentar un mundo mejor⁴⁸. Este espacio urbano fue vital para el artesano Melitón Rodríguez Roldán y su familia puesto que en su taller de marmolería terminó convirtiéndose en una agencia mortuoria o de “pompas fúnebres”, como solía llamarse.

La historia de este cementerio, que si bien inicialmente se concibió como una empresa privada para honrar la memoria de los difuntos, reveló los ideales de “progreso y civilización” dominantes entre las élites de Medellín. No obstante, los artesanos también intervinieron en la organización de este “campo santo”. En términos generales, los cementerios empezaron a ser regulados en el mundo occidental durante el siglo XIX para que cumplieran condiciones básicas de aseo y buena disposición⁴⁹. En 1864, el gremio de artesanos de Medellín manifestó al Cura de la ciudad la intención de promover por medio de la Junta restablecedora el mantenimiento del Panteón de los pobres, el cual se encontraba “en el más deplorable estado de ruina”⁵⁰.

⁴⁸ Autor corporativo, *Cementerio San Pedro: El rito de la memoria. 160 años* (Medellín: Colección Crónicas del Regreso, 2002), 20.

⁴⁹ CDFCMSP. *Cementerio de San Pedro*, 1-8.

⁵⁰ Nicolás Londoño, *Hojas Sueltas*, “Al Público”, (25 de agosto de 1864).

Esta iniciativa, así como la de construir un cementerio libre para inhumar a individuos no católicos, hizo parte de un amplio conjunto de acciones propias de la gran preocupación de fondo entre los euroamericanos del siglo XIX: “el progreso y la civilización”. Con ellas se pretendía menguar diversos focos de infección del aire y del agua en la ciudad. Para ello, las autoridades gubernamentales y los médicos se centraron no sólo en la adecuación de cementerios sino también, en la construcción de alcantarillados, mataderos públicos y plazas de mercado⁵¹.

Por lo anterior, en 1888 *El Espectador* publicó un artículo titulado “El Muladar”, donde se exhortaba la bendición eclesiástica para tener una muerte santa, pero se cuestionaba la intolerancia ecuménica y el tratamiento dado a los difuntos no católicos. Una primera acción en esa dirección debía eliminar la palabra “muladar”, pues era una despectiva manera de nombrar el lugar para el descanso definitivo de quienes morían al profesar creencias diferentes a la religión dominante⁵².

En el marco de esas reformas “progresistas y civilizadoras” se consolidaba la idea de construir un cementerio laico o libre. El señor Fidel Cano, fundador del periódico liberal *El Espectador*, en compañía de otros caballeros, presentó dicha iniciativa ante el Concejo del distrito⁵³. Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez Márquez no solamente estuvieron muy cerca de esta propuesta, como se menciona más adelante, sino también por sus vínculos familiares con Cano por la línea materna⁵⁴.

En este contexto transformador, o modernizador en el sentido de planear y racionalizar el crecimiento de la ciudad, los hermanos Rodríguez aprendieron las técnicas artesanales y construyeron un sentido estético que luego les permitió derivar hacia otros oficios artísticos como la fotografía y la arquitectura.

A partir de la década de 1880, el taller de Melitón Rodríguez Roldán adquirió una condición profesional que le favoreció una importante acogida entre los habitantes de Medellín cuando debían realizar las exequias de algún familiar. Por eso Melitón anunciaba con frecuencia la llegada de nuevos materiales a la agencia, en el que destacaba sus características comerciales.

⁵¹ F. A. Uribe Mejía, “Higiene local”, *El Espectador* (5 de mayo de 1888).

⁵² *El Espectador*, “El Muladar”, (1 de mayo de 1888).

⁵³ *El Espectador*, “Cementerio Libre”, (22 de julio de 1893).

⁵⁴ Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Márquez Cano y familia Cano Gutiérrez.

En el año 1884 pautó dos avisos donde señalaba los bajos precios y el fácil acceso para los deudos. Decía uno de sus anuncios “tiene mármoles de diferentes tamaños y adornos dorados, plateados y negros, para ataúdes, que ofrece en venta a todos y muy especialmente a las agencias mortuorias de la ciudad y de los pueblos”⁵⁵. También, en los eventos religiosos del mes de noviembre señaló que “[...] los que necesiten lápidas para sus deudos, ocurran donde Melitón Rodríguez sin pérdida de tiempo, pues le quedan pocos mármoles. Últimamente ha construido algunas [lápidas] realizadas, con buen éxito”⁵⁶.

De acuerdo con lo anterior, Melitón Rodríguez ofreció lápidas mortuorias para difuntos, la elaboración de placas conmemorativas y otras tallas en mármol. Una de ellas honró la memoria del doctor Pedro Justo Berrío, fundador de la Escuela de Artes y Oficios de Antioquia. Obsérvese en la parte inferior de la placa la inscripción MR (Imagen 6).



Imagen 6. Melitón Rodríguez, Placa. *Escuela de Artes y Oficios*, s.f. Exposición “Horacio Marino Rodríguez en la Escuela de Artes y Oficios y Maquinaria”. Paraninfo de la Universidad de Antioquia. Noviembre del 2018. CMA. Foto tomada por Maribel Tabares, 2018.

Cabe resaltar que el señor Rodríguez, no solamente se desempeñó como marmolero, sino también en otros cargos públicos como la dirección del Presidio de la ciudad entre noviembre de 1877 y julio de 1878. Aunque debió presentar la renuncia obligada tras ser acusado injustamente por las supuestas irregularidades de los recursos pecuniarios a los reos y del enriquecimiento propio a través de la explotación de estos⁵⁷.

⁵⁵ Melitón Rodríguez, “Lápidas”, *El Trabajo* (7 de abril de 1884).

⁵⁶ Melitón Rodríguez, “Fiesta de las ánimas”, *El Trabajo* (11 de octubre 1884).

⁵⁷ SPBUA. Melitón Rodríguez Roldán, “Mi remoción”, *Hojas Sueltas* (julio de 1878), folio 354.

Es pertinente señalar que en ese lugar, junto con la cárcel de corrección, fue el organismo de máxima jerarquía previsto para el territorio antioqueño. En este sentido, el director recibía en medio de la escasez y la necesidad, las dotaciones de los reos como pantalones, camisas, cobijas, sombreros, esteras y alpargatas; insumos que eran supervisados por autoridades superiores del gobierno⁵⁸.

Para 1883 ocupó el cargo de Tesorero del Distrito bajo la vigilancia del Procurador Manuel José Álvarez y el Jefe municipal Elías Pérez al celebrar varios contratos, algunos de ellos relacionados con la salubridad de la ciudad⁵⁹. Cinco años después fue administrador comercial de una fábrica de cigarrillos de la firma Uribe, Merizalde y Cía, a la vez que atendía su agencia mortuoria⁶⁰. Esto último puede dar indicios sobre los orígenes de una tradición empresarial en la familia de los Rodríguez, quienes la consolidaron durante el siglo XX en la oficina de arquitectura de “H. M. Rodríguez e Hijos”, así como en la oficina la Fotografía “Melitón Rodríguez e Hijos”.

Ahora bien, para comprender mejor el funcionamiento de la agencia y las actividades que realizaban sus responsables es importante acudir a los documentos mortuorios que se encuentran en el Archivo Histórico de Antioquia (en adelante, AHA). En ellos se pueden observar los recibos de cobro y obtener así una valiosa información sobre los servicios prestados por las agencias fúnebres, los precios y los tipos de entierro de primera o segunda clase. Por ejemplo, en 1880 se realizó la inhumación de la señorita Bárbara Uribe, clasificada de segunda clase. En este tipo de servicios Melitón Rodríguez cobraba derechos de iglesia, música y canto, cartel de invitación, velas esperma, velas cera para los sacerdotes, cirios e incienso. Igualmente, el cajón con las dimensiones de 70 pulgadas ochavado, forrado en color morado, adorno de seda, 10 ramos de flores, 7 rosas más por la corona, peones para poner el cuerpo en el cementerio, entre otros aspectos⁶¹. Estas características variaban de acuerdo con las disposiciones de quien solicitara estos servicios funerarios o de quien los ofreciera, de

⁵⁸ Rodrigo Campuzano, “Sistema carcelario en Antioquia durante el siglo XIX”, *Historia y Sociedad*, n.º. 7 (2000): 93-112. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23162>

⁵⁹ AHM. Fondo Concejo, (7 de mayo de 1883). Tomo 229.

⁶⁰ Melitón Rodríguez Roldán, “La agencia mortuoria de Melitón Rodríguez”, *El Espectador* (13 de enero de 1888).

⁶¹ AHA. Melitón Rodríguez Roldán, “Boleta de cobro. Agencia mortuoria”, Notaria Primera (22 de junio de 1880), folio 3711.

acuerdo a los documentos provenientes de otras agencias mortuorias, como la del señor Wenceslao Naranjo o también llamado el “Mono Naranjo”.

De otro lado, en marzo de 1889 el Obispo Bernardo Herrera Restrepo emitió una Pastoral en contra de los espiritistas y aquellos que tuvieran contactos con estos, serían excomulgados⁶². Un mes después Melitón Rodríguez tomó la decisión de escribirle al Obispo para pedirle una explicación del por qué ellos eran el blanco principal de tal censura, si ya existían otras familias que también acogían el espiritismo. En uno de los apartes de esta carta escribió “[...] No poseo más patrimonio que *mi agencia mortuoria*. No tengo tampoco enemigos; por eso será que no he recibido en esta ocasión ni un insulto discreto; pero a mansalva, sí señor, vuestra Circular ha sido cumplida”⁶³.

Este hecho acaecido en la historia de los Rodríguez permite intuir que por esta situación Melitón y su familia fueron acosados por el hambre, las dificultades económicas y ante la falta de clientela tuviera que vender la agencia al señor Wenceslao Naranjo -según las crónicas de Luis Latorre-, quien le manifestó a Rodríguez en una carta: “Amigo don Militon: el viernes le reconstituyo parte de su declaratoria, su servidor Wenceslao Naranjo de Gut”⁶⁴. En esa época, 1891, Horacio y Luis Melitón Rodríguez formaron una sociedad de pintura y fotografía, asunto que será abordado en el segundo capítulo.

Melitón Rodríguez Roldán falleció el 11 de octubre de 1904. Su sepelio fue acompañado por una concurrida marcha desde la casa mortuoria hasta el Cementerio San Pedro, lugar donde las lápidas talladas en mármol son patrimonio⁶⁵. El periodista Benjamín Tejada Córdoba, indicó que las obras benéficas nunca fueron pregonadas por él, las caridades de sus actos eran conocidas entre los habitantes del Medellín finisecular, quienes supieron de las injusticias e intolerancias que rayaban en la crueldad hacia él y su familia. Supo contrarrestar esos golpes y soportar el asedio de las dolencias físicas, por medio del Trabajo que era su amigo y con el Arte, que era su amada, reflejados en las lápidas en mármol que esculpió para los fallecidos, “deja en próspera actividad un arte que antes de él no existía en

⁶² Bernardo Herrera Restrepo, *Pastorales, circulares, decretos y otros documentos* (Bogotá: Imprenta San Bernardo, 1912), 117-121.

⁶³ Melitón Rodríguez Roldán, “Carta al obispo Bernardo Herrera”, (12 de abril de 1889), 7. Archivo personal, Maribel Tabares, Medellín. Nota: la cursiva es de la autora.

⁶⁴ Latorre, “El Mono Naranjo”, *Historia e historias de Medellín*, 431-433.

⁶⁵ FCMSP. Lápidas de: “Amelia L. de Uribe, 1898”, Galería San Vicente 14. Bóveda: 1920; “Gabriel Lalinde, 1894”, Galería San Vicente 4. Bóveda: 2220; “José María López ‘A Chispas’, 1898”, Galería San Vicente 14. Bóveda: 2022.

Antioquia -el grabado sobre mármol- y en nuestros cementerios y otros lugares públicos”⁶⁶. Estas apreciaciones personales y cercanas a los Rodríguez se debieron a que Tejada Córdoba fue esposo de Isabel Cano Márquez, una de las hermanas de María Cano, quien era sobrina política de Melitón Rodríguez Roldán⁶⁷.

Por último, los despojos de Melitón Rodríguez fueron llevados al mausoleo ubicado en el patio central del cementerio San Pedro, en un terreno que fue donado por el sastre Eusebio Sanín en 1876. Según consta en las escrituras notariales, fue adquirido por un valor de cuarenta y ocho pesos de ley⁶⁸. En la actualidad, este mausoleo se halla en un lamentable estado de deterioro a causa del tiempo.

En síntesis, la historia familiar de los Rodríguez Márquez tiene sus orígenes en las labores artesanales y una tradición empresarial vinculados a los oficios fúnebres entre 1870 y 1910. Ellos mantuvieron sus convicciones de un pensamiento político liberal y espiritista, asuntos que en algunas oportunidades le acarrearón desencuentros con el clero y la sociedad, pero encuentros en los espacios católicos en donde se hallan las piezas talladas en mármol con inscripciones de nombres de hombres y mujeres quienes hicieron parte del progreso y la civilización en el Medellín decimonónico. De igual manera, sus hijos Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez desde jóvenes se formaron en estas actividades artesanales hasta la primera década del siglo XX aproximadamente⁶⁹. (Imagen 7). Este oficio lo combinaron con la dirección del establecimiento fotográfico durante casi medio siglo, como se tratará a continuación.

⁶⁶ Benjamín Tejada Córdoba, “Melitón Rodríguez”, *El Espectador* (12 de octubre de 1904).

⁶⁷ Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez Márquez y Familia Cano Márquez.

⁶⁸ AHA. “Venta de Eusebio Sanín a Melitón Rodríguez”. Notaría Primera (7 de julio de 1880). Escritura 572.

⁶⁹ Para más amplitud de este tema véase la exposición: “Cinzel y mármol. La familia Rodríguez Márquez y el oficio de lo fúnebre”. <https://neonadaismo2011.blogspot.com/2018/11/horacio-marino-rodriguez-en-el-museo.html>

1.3. Los hermanos Rodríguez Márquez: Horacio Marino y Luis Melitón

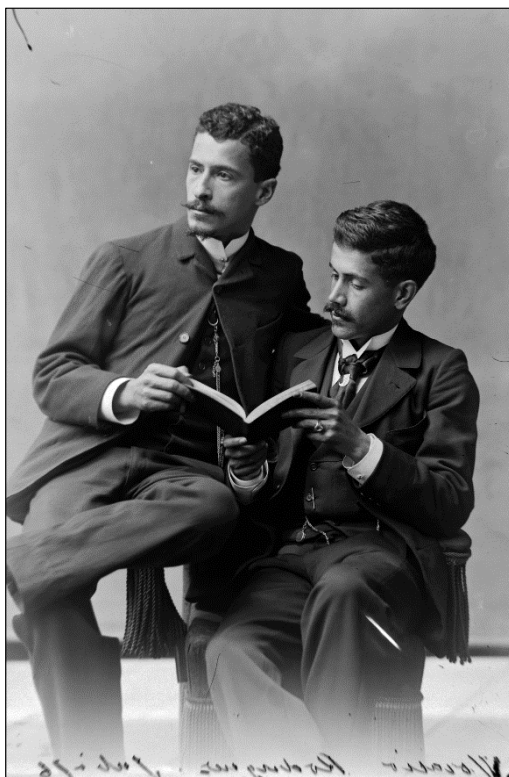


Imagen 7. Horacio M. Rodríguez, *Horacio Marino Rodríguez*, 1896
13 x 18 cm., AFBPP.

Si bien es cierto Horacio Marino Rodríguez era nueve años mayor que Luis Melitón⁷⁰, esto no fue impedimento para que trabajaran conjuntamente en actividades tanto artesanales como artísticas y fotográficas en Medellín. Estas acciones se dieron a conocer a través de las exposiciones realizadas en la ciudad, en las revistas y en la prensa local.

En el aspecto educativo, se tienen documentos que registran a Horacio Marino como estudiante en el Colegio Central de la Universidad de Antioquia en la que estuvo matriculado hasta sus dieciocho años (1881-1884)⁷¹. Durante la estancia en el colegio, obtuvo notas sobresalientes en los cursos de aritmética inferior, álgebra, física, química inorgánica y

⁷⁰ Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Candelaria (APNSC). Horacio Marino Rodríguez nació el 18 de julio de 1866 y fue bautizado el 2 de septiembre. Libro 60 de Bautismos, folio 64v; Luis Melitón Rodríguez nació el 30 de agosto de 1875 y fue bautizado el 10 de septiembre. Libro 04 de Bautismos, folio 118.

⁷¹ Archivo Histórico de la Universidad de Antioquia (en adelante, AHUA). “Registro de los cursantes del Colegio Central de la Universidad, de sus faltas y del resultado de los exámenes de cursos”, Medellín, 1882-1883, libro 332603, folio 1.

orgánica. La clase de francés, que compartía con su compañero Gabriel Latorre, la aprobaron a plenitud⁷².

En cuanto a Luis Melitón, no se han hallado hasta ahora fuentes que muestren sus estudios secundarios; no obstante, se tienen referencias entre sus descendientes del trabajo que realizaba en el taller de su padre desde los nueve años y en el aprendizaje pictográfico con Francisco A. Cano desde temprana edad, como se demuestra en la obra *Estudio del Pintor*, en la que el maestro se representó a sí mismo en el centro de la imagen, mientras dibujaba en un lienzo a una campesina pobre con el hijo, localizada a la izquierda. Al extremo derecho, Mariano Montoya dibuja apoyado sobre las rodillas; entre Cano y Montoya se encuentra Luis Melitón Rodríguez⁷³. (Imagen 8).



Imagen 8. León Ruiz, *Clase de pintura*, 1885
Reproducción de obra de Francisco A. Cano. 9 x 12 cm., AFBPP.

En cuanto a los primeros conocimientos en el aprendizaje fotográfico, fueron en el retoque de las placas en vidrio y orientado por su hermano Horacio Marino en el establecimiento fotográfico creado en 1891; gradualmente adquirió habilidades en todos los aspectos relacionados con la fotografía, hasta quedar definitivamente a cargo de la dirección fotográfica entre 1904 y 1942, tema que será ampliado en el segundo capítulo.

⁷² AHUA. “Actas de exámenes. Resultados de los exámenes de curso del Colegio Central en el año de 1882”. Libro 325384, folios. 37-38; 51, 64-65 y 70.

⁷³ Santiago Londoño, Exposición: “Cano ante tus ojos”. Museo de Antioquia, Medellín, abril de 2010.

Los hermanos Rodríguez realizaron obras en la marmolería, la fotografía, el dibujo, la pintura y la arquitectura. Por ello, en la historiografía colombiana estos temas han sido objetos de estudio por diferentes investigadores, especialmente de las ciencias sociales y las artes, quienes han resaltado estos aspectos. De acuerdo con lo anterior, es necesario preguntar ¿Las actividades realizadas por los hermanos Rodríguez contribuyeron a las formas de educar, progresar y civilizar en Medellín?

Se puede asegurar que las diferentes labores que realizaron Horacio Marino y Luis Melitón tuvieron un importante significado en la transformación social y cultural de la ciudad durante el cambio de siglo. Sus trabajos previos en el taller de su padre, como los que realizaron juntos en el gabinete fotográfico que manejaban, demuestran no solo aportes en el ámbito artístico, sino también una base fundamental para comprender la modernización de las relaciones sociales y las representaciones de las mujeres por medio del retrato femenino, tema que será abordado en el tercer capítulo.

2. Los Rodríguez Márquez y Francisco Antonio Cano: presencias y conexiones artísticas

Como se ha señalado, en el taller de los Rodríguez se realizaron diferentes actividades en torno a la marmolería, la fotografía, la pintura y la arquitectura. Pero también, se leyó y practicó el espiritismo. Estos momentos y espacios los vivió Francisco Antonio Cano cuando a finales de 1883 o comienzos de 1884 llegó a la familia de Melitón Rodríguez. Cabe señalar que el vínculo entre ellos es debido a los lazos por la línea materna de Mercedes Márquez Cano. En otras palabras, María Antonia Cano (madre de Mercedes), fue la hermana media de José María Cano (padre de Francisco Antonio Cano). Por consiguiente, Mercedes Márquez Cano y Francisco A. Cano Cardona eran primos hermanos medios⁷⁴.

Los hermanos Rodríguez en compañía de su primo Cano se asociaron informalmente, pues no se han hallado registros notariales hasta ahora; y crearon una sociedad fotográfica que se llamó *Cano y Rodríguez*. También trabajaron de cerca en varias revistas ilustradas y participaron como fotógrafos, dibujantes y arquitectos en concursos y eventos artísticos realizados en la ciudad. De esta manera, hicieron parte de la élite artística e intelectual de Antioquia y lograron mantener credibilidad y aprecio entre la población durante el periodo estudiado, tema que será profundizado en el segundo capítulo.

La presencia de Cano en el hogar de los Rodríguez Márquez no solo contribuyó la creación de una sociedad fotográfica con Horacio Marino Rodríguez; a la enseñanza de pintura a Luis Melitón Rodríguez, sino también, en la elaboración de lápidas para difuntos, vestigios hallados en el Cementerio San Pedro.

⁷⁴ Véase Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Márquez Cano y Familia Cano Cardona.

2.1. Maestros del cincel y el mármol

Entre los oficios artesanales realizados en Medellín a mediados del siglo XIX y parte del XX, se contó con los talladores de mármol, quienes en cada taller elaboraron una diversidad de lápidas, monumentos y esculturas. Algunas de ellas se pueden apreciar en la FCMSP. Allí reposan los restos funerarios de ciertas personalidades católicas y militares, gobernantes, empresarios, literatos y sujetos que por diferentes razones de orden moral, terminaban sepultados en el cementerio laico. Se destacaron en la talla de lápidas Daniel A. Mesa, Abelardo García, Marco Tobón Mejía, el sueco Ernest Salú, Melitón Rodríguez Roldán, sus hijos Horacio Marino y Luis Melitón; y Francisco Antonio Cano.

Los hermanos Rodríguez y Cano dejaron huella en el Cementerio San Pedro y en los nichos de la iglesia San José, no tan numerosas como las de su padre Melitón Rodríguez Roldán, pero significativas para algunos sectores intelectuales, militares y económicos por hacer parte de la pléyade de personalidades que desde mediados del siglo XIX habían empezado a brillar entre las élites de “la ciudad de los muertos”. El procedimiento pasaba por los deudos, quienes contrataban la labor de inscribir los nombres de aquellas personalidades sobre mármoles de lujo firmados por los mejores talladores de la ciudad.

En algunas de esas lápidas se destacan los nombres del General Marceliano Vélez, del periodista y escritor Francisco de Paula Muñoz, reconocido por la crónica “El crimen de Aguacatal”, ocurrido en 1873; y los comerciantes Carlos Coriolano Amador y Pascasio Uribe. Igualmente, tallaron las lápidas para las señoras Lorenza Uribe de Amador (Imagen 10) y Enriqueta Vásquez de Ospina (Imagen 9), entre otras más. En la parte inferior de las lápidas se encuentran las iniciales “HMR” y “LMR” que corresponden a Horacio Marino Rodríguez y Luis Melitón Rodríguez respectivamente.



Imagen 9. HMR. *Lápida. Enriqueeta V. de Ospina*, 1886
Mármol blanco, semiovalada. Bajo relieve, 46 x 40 cm.
FCMSP. Galería 18.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2020.



Imagen 10. LMR. *Lápida. Lorenza U. de Amador*, 1920
Mármol negro, semiovalada. Bajo relieve, 74 x 55 cm.
Medallón en mármol blanco, circular.
FCMSP. Galería 53. Bóveda 25001.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2020.

La señora Enriqueeta Vásquez de Ospina (nació en Santa Rosa de Osos en 1832 y murió en Medellín en 1886) fue la hija mayor de Pedro Vásquez Calle y Antonia Jaramillo Soto. Contrajo matrimonio con Mariano Ospina en febrero de 1855 y desde entonces la pareja enfrentó situaciones difíciles en el ámbito político, por cuenta de las ideas y hazañas atribuidas al esposo⁷⁵.

A partir de 1872 fue propietaria de la tienda La Estrella. Con el apoyo de sus hijos se transformó en un negocio de mercancías “al por mayor” que exportaba oro, café e importaba herramientas para actividades agrícolas y mineras⁷⁶. También productos nacionales y extranjeros, tales como vestidos para niños, tijeras, fantasías para señoras y niños, copas, vasos de vidrio, pesas para sales y alcoholes, termómetros, lámparas de petróleo, fósforos y placas de vidrio, entre otros⁷⁷. Ese local se especializó en vender artículos perfumados y fue

⁷⁵ Los archivos personales de esta familia se hallan en la Sala Patrimonial de la Biblioteca Universidad EAFIT (en adelante, SPBUE), los cuales están disponibles para su consulta. Véase: https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/749/discover?filtertype=author&filter_relational_operator>equals&filter=Ospina+Rodr%C3%ADguez%2C+Mariano%2C+1805-1885

⁷⁶ Piedad Gil Restrepo, “Biografía de una matrona antioqueña: Enriqueeta Vásquez de Ospina, 1832-1886”. *Historia y Sociedad*, n.º. 9 (2003):193. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23225>

⁷⁷ Ernesto Ramírez, “Poder económico y dominación política: el caso de la familia Ospina” (trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1983), 187. Citado en: Gil, “Biografía de una matrona”, 202.

el primer establecimiento comercial administrado por mujeres que existió en Medellín⁷⁸. Lugar al que seguramente los fotógrafos de la época acudieron para adquirir los elementos necesarios para sus establecimientos.

Enriqueta Vásquez fue inhumada el 9 de diciembre de 1886 por el agente fúnebre Lucio Rendón⁷⁹, ubicada detrás del mausoleo número 18 de la galería San Vicente de la FCMSM que pertenece a los hermanos Ospina. Horacio Marino fue quien cinceló la lápida de esta señora. Aunque la ubicación de esta lápida se encuentra oculta -detrás de una columna- sus valores como matrona antioqueña y su participación en la formación empresarial de sus hijos, incidieron en el desarrollo comercial de la segunda mitad del siglo XIX en Medellín. En la parte frontal de ese mausoleo se encuentra el esposo de Enriqueta que falleció en 1885, cuya lápida fue elaborada por Francisco Antonio Cano.

De la señora Lorenza Uribe Lema de Amador se sabe que era una mujer devota, caritativa y que a lo largo de su vida sufrió de locura. Luis Fernando Molina refiere que fue hija del acaudalado y político José María Uribe Restrepo -hermano de Pedro Uribe Restrepo, uno de los fundadores del Cementerio San Pedro-, gobernador y senador por la provincia de Antioquia. De acuerdo con Molina, ella heredó “[...] la mitad de los derechos en la Sociedad de El Zancudo, fundada por su padre, en 1848, para explotar la mina de veta del mismo nombre”⁸⁰. Lorenza también era dueña de los terrenos del barrio Guayaquil, más tarde plaza de mercado, que en 1883 estaba avaluado en cincuenta mil pesos⁸¹.

Al morir Lorenza en 1920, fue inhumada cerca de su esposo, el comerciante Carlos Coriolano Amador, cuya lápida de color negro lleva inscrito su nombre elaborado por Luis Melitón Rodríguez. En la parte superior se encuentra un medallón en mármol blanco con la figura de la Virgen María, la cual era común encontrar en estas las lápidas de las mujeres de las décadas de 1920 a 1940. Infortunadamente en el archivo documental del Cementerio no existen los libros de inhumación y exhumación de ese periodo que pueda dar información

⁷⁸ Luis Fernando Molina, “Mujeres de negocios en Antioquia”, *Coyuntura comercial*, FENALCO Antioquia, (octubre 1994): 19-26. Citado en: Gil, “Biografía de una matrona”, 202.

⁷⁹ CDFCMSM. Libro copiador n. 3 de órdenes de inhumaciones y exhumaciones (1883-1887). Número 748.

⁸⁰ Luis Fernando Molina y Ociel Castaño, “El ‘Burro de oro’, Carlos Coriolano Amador, empresario antioqueño del siglo XIX”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 24, n.º. 13, (1987): 8. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2922/3005

⁸¹ Molina y Castaño, “El burro de oro”, 25-26.

sobre el cortejo fúnebre de Lorenza Uribe, aunque en los documentos mortuorios se deben referir a ello y en la prensa de la época.

Francisco Antonio Cano también aprendió el oficio de la talla de mármol en el taller de Melitón Rodríguez Roldán, habilidad que le sirvió para incrementar sus ingresos como pintor y escultor hasta poco antes de establecerse en Bogotá en 1911. Entre los años de 1906 y 1908 ofreció sus servicios como tallador de lápidas en Medellín. Tuvo oficina en el tercer piso del edificio Lalinde en la calle Colombia en 1906⁸².

En relación con lo anterior, el cronista Joaquín Ospina aseguró que Francisco Antonio Cano sobrevivió por hacer lápidas de mármol, a la vez que dibujaba y pintaba⁸³. Estos vestigios se pueden identificar en los lugares antes mencionados con las iniciales “FACano”, “FAC”, “FC” y “C”. Algunos de sus trabajos fueron para los difuntos Cipriano Isaza, Dolores Carrasquilla de Fernández, Mariano Ospina Rodríguez y la madre del artista: María de Jesús Cardona de Cano. (Imagen 11).



Imagen 11. FAC. Lápida. *María de Jesús Cardona de Cano*, 1897
Mármol blanco, rectangular. Bajo relieve. 30 x 44 cm. FCMSP.
Galería 52. Bóveda: 18002.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

⁸² Francisco A. Cano, “Lápidas de mármol”, *Diario de Medellín* (19 de octubre de 1906).

⁸³ Joaquín Ospina, “Cano Francisco A.”, *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia* (Bogotá: Editorial Águila, 1939), 29-30.

Cano escribió en su testamento que su padre era el artesano José María Cano y Álvarez (penúltimo hijo de José Ignacio Cano y de Chiquinquirá Álvarez), quien contrajo segundas nupcias con María de Jesús Cardona y Villegas. De su padre señaló que “Me dio el ejemplo del trabajo constante y no temerle a ninguna empresa; parece que siempre buscó formar en mí la confianza en el propio esfuerzo”. En cuanto a su madre exclamó: “Ah! Mi madre, que cosa santa y grande era mi madre! Esa sí que era ignorante; leía dándole sabor a la lectura, y para escribir usaba hermosa letra italiana. Eso era todo lo que sabía”⁸⁴. Además, Cano la refirió como una mujer de “máximas morales” y respetuosa ante los demás en lo religioso. Aunque ella no fue instruida, Cano valoraba las dedicaciones que les profesaba a él y a su hermano en los deberes morales y los modos de obrar para con ellos. Esta es una historia femenina que aún falta por contar.

De otro lado, los hermanos Rodríguez continuaron en el oficio de la talla de lápidas hasta la década de 1920 aproximadamente, aún después de fallecer el viejo marmolero en octubre de 1904. Esta muerte llevó al maestro Cano a escribir y realizar un homenaje póstumo, en la revista *Lectura y Arte*, donde manifestó el agradecimiento por haberlo acogido en su hogar y haber recibido de Melitón actitudes y enseñanzas paternalistas⁸⁵.

En otras palabras, los trabajos realizados en el taller de marmolería fueron experiencias de formación artística para los dos hermanos. Son huellas dejados por el hombre, como bien lo refiere Panofsky un “cosmos de cultura”⁸⁶, que representan imaginarios colectivos de la segunda mitad del siglo XIX en Medellín y se han convertido en patrimonio cultural de la ciudad. Precisamente, en el mes de febrero del presente año un grupo de guías realizaron un recorrido por los monumentos y lápidas de mujeres de la vida privada y pública que se encuentran inhumadas allí. A través del programa Atardeceres en el Cementerio, se abordó la temática “Mujeres en la memoria de Medellín ¡Más vivas que nunca!”. En ese recorrido señalaron entre otras las lápidas de Enriqueta Vásquez y Lorenza Uribe a las que exaltaron por haber cumplido un rol femenino en diferentes ámbitos en el

⁸⁴ Francisco A. Cano, “Testamento”, 26 de noviembre de 1932. Edición facsimilar (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT y Museo de Antioquia, 2016), 16.

⁸⁵ Francisco A. Cano, “Personal”, *Lectura y Arte* (noviembre de 1904): 143.

⁸⁶ Panofsky, “La historia del arte”, 20-21

transcurso del siglo XIX al XX, enmarcadas en los contextos sociales y en las reivindicaciones de las mujeres antioqueñas⁸⁷.

Por eso, los directivos de este lugar se han preocupado por realizar proyectos relacionados con la identificación, valoración y conservación tanto de los mausoleos como también de las lápidas, las cuales contienen una valiosa información de los personajes que allí reposan; los tipos de rocas y materiales usados para elaborar las lápidas y monumentos funerarios en los talleres artesanales a lo largo del tiempo. Es por ello que uno de los proyectos llevados a cabo por el Cementerio corresponde al inventario e identificación de daños en las tumbas con el fin de realizar una cartografía del lugar y un conjunto de fichas que muestren el estado de conservación y diagnóstico de los mausoleos⁸⁸.

2.2. Maestros de trazos y pinceles⁸⁹

Francisco A. Cano hizo sus primeros pasos en dibujo y pintura en su tierra natal Yarumal. Sus habilidades iniciales provenían del taller de su padre, el platero José María Cano, de quien aprendió no sólo las técnicas, sino también las virtudes del artista: “Mis ojos se acostumbraron a mirar labrar el metal, a ver surgir de las manos del obrero el vaso cincelado, la joya trabajada pacientemente”, dijo el mismo Cano en una entrevista de 1916⁹⁰. El aprendizaje fue dándose entonces en forma espontánea entre la admiración y la necesidad. No tuvo clases formales en su tierra natal, no se inscribió en ninguna academia ni presentó exámenes ante jurados. Según su propia versión a los catorce años: “sabía medianamente hacer muñecos, dibujar, y que leía y escribía perfectamente”⁹¹.

⁸⁷ Ana Isabel Cadavid (coordinadora de Investigación y Contenidos de la FCMSP), en entrevista con la autora, febrero de 2020.

⁸⁸ Alba Adiel Valencia (coordinadora de la Colección Patrimonial y Bibliográfica de la FCMSP), en entrevista con la autora, enero de 2020.

⁸⁹ Este apartado fue presentado en la VII Seminario Internacional de Narrativas “Vivir para el arte”, como ponencia titulada: “Los Rodríguez: artesanos y fotógrafos-artistas. El grabado como forma de expresión artística y cultural”, en la Universidad EAFIT, Medellín, 15 de noviembre de 2019.

⁹⁰ Jack (seudónimo de Joaquín Güell), “Con el pintor F. A. Cano”, *El Gráfico* (12 de agosto de 1916). Entrevista reproducida en Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa, vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000), 183. La identidad de Jack se encuentra en: Rubén Pérez Ortiz, *Seudónimos colombianos* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961), 72.

⁹¹ Sin referencia del autor de la entrevista, “Una hora con el maestro Cano”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, diciembre 13 de 1925. La cita es tomada de F. A. Cano, *Notas artísticas*, textos recopilados por Miguel Escobar Calle, (Medellín: Extensión Cultural Departamental, 1987), 138.

Participó luego un periódico manuscrito llamado *Los Anales del Club*, del cual se publicaron ocho ejemplares entre mayo y noviembre de 1883. En dicho producto literario y artístico, del cual salían tres ejemplares manuscritos, F. A. Cano ofreció dibujos y viñetas con las cuales se adornaban portadas y márgenes del periódico. Ese mismo año participó con un busto para celebrar el centenario del nacimiento de Simón Bolívar y obtuvo, de parte del Club de los Amigos, un premio por su bien lograda escultura del Libertador⁹².

Por su parte, el doctor Manuel Uribe Ángel afirmó que Cano no era un buen pintor al llegar a Medellín. Era cierto que se había ejercitado, sabía bosquejar cuadritos y elaborar juguetes, pero cuando recién había cumplido los dieciocho años, justo después de sus experiencias artísticas con el Club de los Amigos en Yarumal, llegó al hogar de Melitón Rodríguez y Mercedes Márquez. Dice Uribe Ángel que Cano contó de inmediato con el apoyo de Horacio Marino Rodríguez, quien también cultivaba las bellas artes. Según el venerable médico, Cano aprendió sobre pintura y dibujo con su primo Horacio, dado que éste estaba ya versado en asuntos artísticos⁹³.

Estas aseveraciones de Uribe Ángel se refieren al segundo y definitivo viaje a Medellín que hizo Cano. También concuerdan en parte con un aviso pautado en la prensa el 30 de abril de 1884, con el título “*Los Magnus*”. Estos “grandes” eran Horacio M. Rodríguez, Francisco A. Cano, Carlos A. Echeverri U. y Rubén H. Restrepo, quienes ofrecieron los servicios para realizar “retratos y cuadros al óleo y al lápiz; lápidas en mármol, jaspe y hasta en pizarra, frutas, flores y cofres en médula de camargo”⁹⁴.

En esa época, Cano y Horacio Marino Rodríguez no habían terminado la secundaria. Aún así, realizaron otros “oficios” artísticos con el apoyo de algunas personalidades del ámbito académico de la ciudad. Uno de ellos, fue el profesor Rubén Restrepo, quien le enseñó a Cano lecciones de gramática por un período corto en un colegio de la ciudad, según los testimonios del doctor Uribe Ángel⁹⁵.

⁹² Para ver más detalles de la vida y la obra de Francisco Antonio Cano en Yarumal, puede verse el texto de Juan Camilo Escobar Villegas, *Progresar y civilizar*, op. cit., capítulo 7.

⁹³ Manuel Uribe Ángel, “Datos biográficos sobre Francisco A. Cano”, *El Espectador* (12 de mayo de 1899).

⁹⁴ Horacio Marino Rodríguez, “Los Magnus”, *El Trabajo* (7 de abril de 1884).

⁹⁵ Uribe, “Datos biográficos”. Aunque Uribe no menciona el nombre del colegio, pudo haber sido la Escuela Normal de Institutores, donde Restrepo figuraba en 1899 como profesor de religión y castellano. Institución en la cual compartió las aulas de clase con Horacio Marino Rodríguez, quien dictaba el curso de dibujo por el mismo año.

Para 1887, Cano ya contaba con veintidós años y una buena experiencia artística, permitiéndole fundar una Escuela de Pintura con un máximo de diez alumnos. Las clases se impartían diariamente y cada discípulo pagaba cuatro pesos fuertes al mes y si era a domicilio, doce pesos mensuales⁹⁶. Los interesados debían inscribirse en el periódico *El Espectador* o en la Agencia Mortuoria de Melitón Rodríguez⁹⁷. Esto indica la estrecha relación que tuvo Cano con la familia Rodríguez Márquez. Luego, en 1891 -año en que se creó el establecimiento de Rodríguez & Jaramillo- reaparecen los avisos sobre los servicios de las clases de dibujo en el estudio y a domicilio, con una duración de media hora a tres cuartos de hora⁹⁸.

A lo largo de su trayectoria en las artes en Antioquia, Cano promovió entre los discípulos capacidades técnicas y conceptuales para consolidar una generación de artistas⁹⁹. Entre los más destacados fueron el pintor Gabriel Montoya Márquez, hijo del abogado Joaquín Montoya Tobón y María Teresa Márquez Rodríguez. Por la línea materna estaba emparentado con Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez¹⁰⁰.

Para comprender mejor lo que han aportado las revisiones bibliográficas sobre los inicios de las obras en dibujo y pintura, realizados por los hermanos Rodríguez, es necesario observar el dibujo realizado en plumilla del retrato de Enrique Haeusler de 1897 (Imagen 12). Ese mismo año, Luis Melitón ilustró el cuento de Tomás Carrasquilla titulado “Blanca”, publicado en la revista *El Montañés*¹⁰¹. Para 1904 obtuvo el segundo premio otorgado por la revista *Lectura y Arte*, en el concurso de portadas (Imagen 13). Como si se tratase de una tarjeta de visita colocada en un álbum, Luis Melitón representó en este dibujo la figura de una mujer absorta en la lectura, en medio de un paisaje natural.

⁹⁶ Francisco Antonio Cano, “Francisco A. Cano”, *El Espectador* (19 de abril de 1887).

⁹⁷ Francisco Antonio Cano, “F.A. Cano C.”, *El Espectador* (3 de junio de 1887).

⁹⁸ Francisco Antonio Cano, “Dibujo”, *El Espectador* (26 de febrero de 1891).

⁹⁹ Catalina Pérez Builes, “Francisco Antonio Cano y sus discípulos. Hacia la consolidación de un arte nacional en el siglo XX” (trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia, 2004), 53.

¹⁰⁰ Suramericana de Seguros, *Gabriel Montoya, 1872-1925* (Medellín: Suramericana de Seguros, 1990), 5. Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez Roldán y Familia Montoya Márquez.

¹⁰¹ Luis Melitón Rodríguez, [Retrato de niña], *El Montañés* (noviembre de 1897): 121.

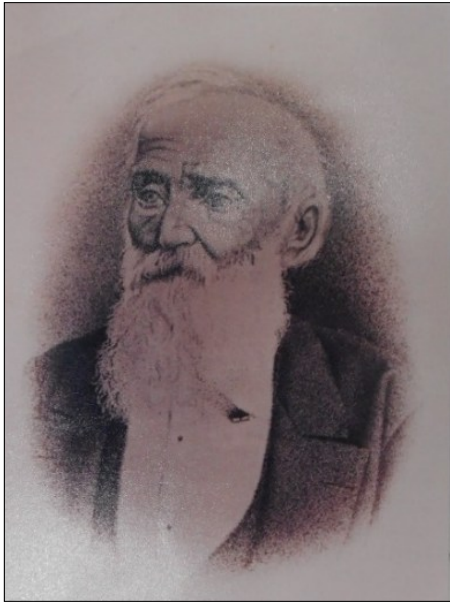


Imagen 12. Horacio M. Rodríguez, *Henrique Haeusler*, 1897
Dibujo en plumilla.
Tomado de: Alberto Arias, Henrique Haeusler “Mr. Aila”, Su época en Medellín y sus primeros descendientes. (Bogotá: s.e. 2000), 1.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 13. L. Melitón Rodríguez, *dibujo*, 1904
Concurso de portadas. Dibujo sobre papel.
Revista Lectura y Arte “Las portadas”,
(Noviembre de 1904): 120
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Al finalizar la década del veinte, los hermanos Rodríguez realizaron varias copias que representaron al libertador Simón Bolívar. En la actualidad, algunas de ellas se encuentran custodiadas en la biblioteca de la Escuela Normal de Varones, en el Museo de Antioquia, en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y en colecciones particulares. Estos cuadros fueron pintados con diversas técnicas, pero mantuvieron una misma imagen de Bolívar triste y derrotado al final de su vida; con el cabello revuelto y un abrigo que le cubre hasta la barbilla, la cabeza gacha, una mirada profunda y nostálgica, las marcas de las venas en las manos que sostiene la solapa del abrigo. (Imágenes 14 y 15).

En concordancia y con motivo de la conmemoración del 20 de julio de 1929, el rector de la Universidad de Antioquia, Clodomiro Ramírez, dictó una conferencia denominada “La agonía del coloso”, cuyo texto fue luego ilustrado con la pintura realizada por Horacio Marino al momento de ser publicado. También fue difundida en el libro *El ocaso de un genio o el acibar vertido sobre el alma de Bolívar*, escrito por Bernardo Puerta G., quien narró la

vida y obra del militar y político¹⁰². Cuadro que también fue reproducido por Luis Melitón Rodríguez [*Bolívar en su lecho de muerte*].



Imagen 14. Horacio M. Rodríguez, *Bolívar en su agonía*, 1928
Carboncillo sobre papel, CMUUA.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2018.



Imagen 15. L. Melitón R. *Bolívar en su lecho de muerte*, [1930].
Óleo sobre tela, Colección particular, Medellín.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2018.

Algunos de sus descendientes conservan unas pocas pinturas de Horacio Marino en las que se puede apreciar un buen manejo de luces y sombras, gestos y trazos finos, como la “Crucifixión” que es custodiado en el Museo y el “Cristo muerto” besado por su madre en una colección particular.

De Luis Melitón existen otros retratos y un desnudo femenino (Imagen 18), en colecciones particulares. Entre ellos hay un óleo sobre lienzo que data de 1929, que tiene similitudes en la composición con un dibujo en carboncillo sobre papel de Francisco A. Cano, de la cual carece de fecha. (Imagen 17).

¹⁰² Tabares, “Horacio M. Rodríguez. Un artista entre pinceles y grabados”. Ponencia, (*XVIII Congreso Colombiano de Historia*. Medellín, 10 de octubre de 2017): 166-167. <https://es.scribd.com/document/361651800/Memorias-Del-XVIII-Congreso-Colombiano-de-Historia>.



Imagen 16. Ingres, *La bañista de Valpinçon*, 1808
Óleo sobre tela, The art book (London: Océano, 2012), 173.
Foto tomada por María Fernanda Mora, 2020.



Imagen 17. Francisco A. Cano, [*Desnudo masculino*], s.f
Dibujo en carboncillo sobre papel, CMA.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2010.

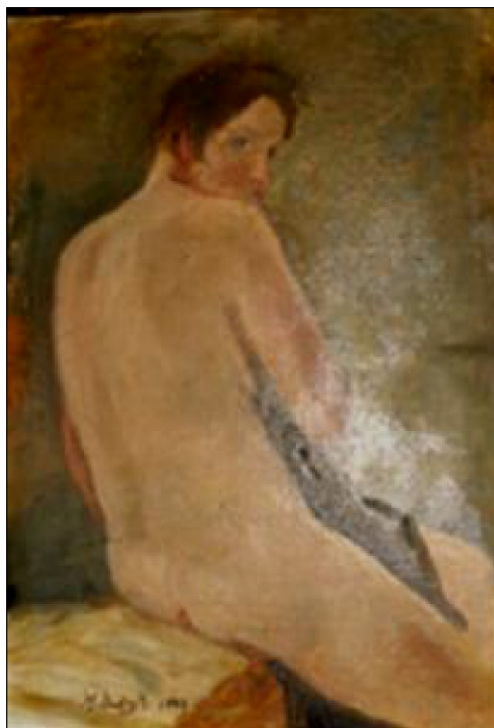


Imagen 18. L. Melitón Rodríguez, [*Desnudo femenino*], 1929
Óleo sobre lienzo, 37x26 cm, Colección particular. Medellín.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2010.

Estas pinturas en las que representan el desnudo masculino y femenino, es significativa en el momento de relacionar el dibujo de Francisco A. Cano y la pintura de Luis Melitón Rodríguez, en las que tienen una conexión compositiva del modelo en cuanto a la pose y la iluminación de luces y sombras. Dejan en evidencia los nexos artísticos con la pintura del francés Jean-Auguste Dominique Ingres, con el interés de mostrar la belleza femenina en el desnudo.

Al respecto, la obra pictográfica de Ingres la “bañista de Valpinçon” (Imagen 16), es una representación sosegada de la belleza clásica en el desnudo humano. La bañista desprende un erotismo frío y lánguido que se torna ambiguo por su negativa a afrontar la mirada del espectador. Características semejantes que Cano retomó para realizar el desnudo masculino, mientras que en la obra de Luis Melitón Rodríguez representa el desnudo femenino más erótica, a pesar de acentuar la ausencia de la cadera, le da relevancia a la mirada y esto permite una confrontación con el espectador. Aspecto que está ausente en las obras de Ingres y Cano. De estas conexiones pictóricas y escultóricas, Luis Melitón recogerá algunos elementos utilizados en su obra fotográfica, como se verá en el apartado “Luis Melitón Rodríguez: un artista de la cámara”.

En cuanto a Horacio Marino difundió en las revistas *Anales de la Academia de Medicina de Medellín* (1896-1898), *El Repertorio* (1896-1897) y *El Montañés* (1897-1899), una significativa cantidad de grabados, fotograbados e ilustraciones de retratos de personalidades médicas, literarias y artísticas en Medellín. También realizó algunos análisis sobre la obra pictórica de Cano inspirada en el cuadro “Cristo ante Pilatos”, del pintor húngaro Munkácsy (1844-1900); dos artículos relacionados con el fotograbado y la fotografía en la revista neoyorkina *Luz y Sombra* en 1897, temas que serán abordados en el apartado “Horacio Marino Rodríguez: un escritor de la luz”.

De otro lado, el Gobernador del departamento de Antioquia decretó abrir en 1899 matrículas anuales educativas, después de superar el cierre de las escuelas normales un año anterior por motivos económicos¹⁰³. Por esto abrieron nuevamente, con un personal docente escogido, en el que nombraron a Horacio Marino Rodríguez junto con Gonzalo Vidal, Juan María Correa y otros más como profesores de la Escuela Normal de Varones, donde dictó una clase diaria de dibujo junto con el cuerpo profesoral conformado por los señores Luciano

¹⁰³ *El Cascabel*, “Escuelas normales”, (10 de marzo de 1899).

Carvalho, Dr. Francisco A. Uribe M., Luis Tisnés y Jesús Arriola, por una remuneración de treinta pesos mensuales, pagados por el departamento¹⁰⁴.

De acuerdo con el informe del director de la Escuela Normal de Institutores, dio a conocer los detalles de los nuevos profesores que se posesionaron el 23 de enero de 1899 nombrados por el Supremo Gobierno de la República, hasta ese momento estaban inscritos cuarenta y cuatro alumnos divididos en tres grupos.

Las asignaturas eran las siguientes: caligrafía, geografía de Colombia y universal fueron impartidas por el director; historia sagrada, patria y gimnasia por el subdirector; pedagogía teórica y práctica por el director de la escuela anexa; religión y castellano por el profesor Rubén Restrepo; religión y retórica por Sacramento Ceballos; francés por Juan María Correa; matemáticas y contabilidad por Luis Tisnés; agricultura y ciencias naturales por el Dr. Francisco Molina; música y canto por Gonzalo Vidal y dibujo por Horacio Rodríguez¹⁰⁵. Sin embargo, Rodríguez presentó la renuncia definitiva en junio de 1899 y fue reemplazado por el director de esta institución el señor Jesús María Giraldo¹⁰⁶.

Por su parte, Luis Melitón Rodríguez también enseñó dibujo en la Escuela Normal de Institutoras a la edad de veinticuatro años, dirigida por la señora Dolores Osorno de Tobón. De acuerdo con el informe presentado por el director Camilo Botero Guerra, refirió a cincuenta y siete alumnas matriculadas, divididas en tres grupos: el primer año con nueve, el segundo con veinticinco y el cuarto con veintitrés alumnas. En esa ocasión, Rodríguez inició labores a partir del 27 de febrero de 1899.

Las materias dictadas comprendían algebra y física en el cuarto curso a cargo del sr. D. Luis Tisnés; aritmética en los cursos primero y segundo por el sr. D. Luciano Carvalho; zoología y botánica en el cuarto curso y agricultura general por el sr. Dr. Francisco A. Uribe; dibujo por el sr. D. Melitón Rodríguez; música y canto por el sr. D. Jesús Arriola. Dichos profesores recibieron el pago por cuenta del Departamento de Antioquia. Las clases de religión y geografía en los cursos primero y segundo quedaron al sr. D. Bartolomé Restrepo¹⁰⁷.

¹⁰⁴ *El Monitor*, “Mediante el decreto 808, del 4 de abril de 1899”, (4 de abril de 1899).

¹⁰⁵ Jesús María Giraldo D., “Informe del Director de la Escuela Normal de Institutores”, *El Monitor* (1 de marzo de 1899).

¹⁰⁶ Jesús María Giraldo D., “Escuelas Normales. Informes”, *El Monitor* (2 de julio de 1899).

¹⁰⁷ Camilo Botero Guerra, “Informe”, *El Monitor* (16 de marzo de 1899).

De este grupo de profesores se conserva una fotografía realizada por Horacio Marino Rodríguez en la Escuela Normal de Señoritas. En el centro de la fotografía se encuentra el director Camilo Botero Guerra y en el extremo derecho se puede ver el rostro del hermano del fotógrafo, Luis Melitón Rodríguez. (Imagen 19).



Imagen 19. Horacio M. Rodríguez, Grupo Escuela Normal, 1899
20 x 25 cm., AFBPP.

En ese año, Horacio Marino Rodríguez actuó de Vocal Secretario en el Tercer Consejo de la Escuela Normal de Señoritas, con el fin de dar cumplimiento a los exámenes anuales ordinarios de cada institución, para los cuales se nombraron tres consejos presididos por el Secretario de Instrucción Pública, el Director y Subdirector de la Escuela Normal¹⁰⁸.

Durante los días del 19 al 21 de octubre de 1899, veintidós señoritas presentaron la candidatura para obtener el título de institutoras en Escuela elemental y superior. Para ello, cada una debía leer la tesis propuesta con una calificación de 3 a 5, y en casos excepcionales de sobresaliente, dictaminados por un examinador encargado. Además, eran evaluadas en cinco materias escogidas al azar. Dicho procedimiento se realizaba en presencia de los docentes del plantel, la directora del establecimiento, la maestra en pedagogía a cargo de la señorita Carolina Calle, profesores y examinadores, los cuales eran los señores Horacio M. Rodríguez, Luis Tisnés y Alejandro Vásquez¹⁰⁹. (Cuadro 1).

¹⁰⁸ Januario Henao, “Decreto N°. 902. Sobre exámenes reglamentarios y de grado en las Escuelas Normales del Departamento”, *El Monitor* (6 de octubre de 1899).

¹⁰⁹ Henao, “Actas de los exámenes de grado en la Escuela Normal de Institutoras”, *El Monitor* (noviembre-diciembre de 1899).

Cuadro No. 1. Listado de Institutoras de las Escuelas Normal en 1899

NOMBRE	TESIS	CALIFICACIÓN	EVALUADOR (A)	DIPLOMA EN
Leonor Álzate	<i>La influencia del ejemplo sobre la educación moral</i>	5	Alejandro Vásquez	Escuela Superior
Lucrecia Arbeláez	<i>La lectura</i>	Sobresaliente	Alejandro Vásquez	Escuela Superior
Maximina Botero	<i>Disciplina escolar</i>	5	Alejandro Vásquez	Escuela Superior
Heliodora Calad	<i>La educación</i>	5	Alejandro Vásquez	Escuela Superior
María Rojas T.	<i>Enseñanza objetiva</i>	5	Manuela Osorno	Escuela Superior
Dolores López	<i>Enseñanza de Religión</i>	5	Alejandro Vásquez	Escuela Superior
Carmen Velásquez	<i>Escuelas de párvulos</i>	5	Mariana Herrán	Escuela Superior
María Teresa Velásquez	<i>Cualidades de la enseñanza</i>	5	Luis Tisnés	Escuela Superior
Paulina Puerta	<i>Enseñanza de gramática</i>	5	Luis Tisnés	Escuela Superior
Benilda Valencia	<i>Escuelas normales</i>	5	Luis Tisnés	Escuela Superior
María Bravo	<i>Educación física</i>	5	Alejandro Vásquez	Escuela Elemental
María Fca. Cardona	<i>Sistemas de enseñanza</i>	5	Luis Tisnés	Escuela Elemental
Mercedes Echeverri	<i>Virtudes y vicios</i>	5	Mariana Herrán	Escuela Elemental
Dolores Palacio	<i>Cualidades del maestro</i>	5	Mariana Herrán	Escuela Elemental
Romelia Rodríguez	<i>El talento y el genio</i>	3 ¹ / ₅	Mariana Herrán	Escuela Elemental
Clementina Jaramillo	<i>Organización escolar</i>	5	Alejandro Vásquez	Escuela Elemental
Petrona Jaramillo	<i>La vigilancia</i>	5	Mariana Herrán	Escuela Elemental
Enriqueta Molina	<i>Educación de la mujer</i>	4 ³ / ₄	Alejandro Vásquez	Escuela Elemental
Clementina Valencia	<i>Enseñanza de aritmética</i>	5	Mariana Herrán	Escuela Elemental
Dolores Zuluaga	<i>Procedimientos de enseñanza</i>	4	Luciano Carvalho	Escuela Elemental
María Jesús Patiño	<i>Enseñanza de geografía</i>	4	Luis Tisnés	Escuela Elemental
Amelia Valenzuela	<i>Enseñanza de historia</i>	5	Francisco A. Uribe	Escuela Elemental

Llama la atención la presencia de dos trabajos: la primera, una sola “tesis” versa sobre la “Enseñanza objetiva”, presentada por la señorita María Rojas Tejada (tía de Luis Tejada Cano), denota el interés por una educación “objetiva” femenina acorde con el contexto social de la ciudad a finales del siglo XIX. La segunda, está relacionada con el arte titulada “El talento y el genio”, propuesta que quizás estaba en resaltar el binomio arte/intelectualidad femenina. Si se tiene en cuenta que el arte fue bien visto por la sociedad en la vida cotidiana de las mujeres, por el contrario, la intelectualidad no era un asunto relevante para los roles femeninos, tal vez por ello la señorita Romelia Rodríguez -posiblemente familiar de los hermanos Rodríguez Márquez-, obtuvo la calificación más baja en comparación con las demás compañeras. (Cuadro 1).

Aunque no se conoce las tesis presentadas por estas dos mujeres, estos trabajos pertenecen a un tiempo y espacio determinado que indican cuáles eran las preocupaciones o los énfasis de la educación femenina y las producciones artísticas de las mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX en Medellín, referentes que serán abordados en el tercer capítulo.

En el cuadro se puede percibir, en primer lugar, el interés por unas pocas temáticas generales propias de una educación básica como gramática, aritmética, geografía e historia. Aparece luego la importancia de la educación, las cualidades de un maestro y los procedimientos para la enseñanza; pero lo que resaltó finalmente en el conjunto de estos trabajos de las estudiantes, fue la referencia a los asuntos morales, femeninos y disciplinarios.

En otras palabras, se trataba de un modelo de mujer que debe enfocarse en la disciplina constante, en el cumplimiento de las normas y en la construcción de una moralidad femenina que sea aceptada por un jurado predominantemente masculino. Para esa ocasión, Horacio Marino Rodríguez fue nombrado como examinador en las sustentaciones de las tesis de las estudiantes, no se registró con ninguna de las evaluadas. Aunque registró el retrato de las señoritas y el cuerpo profesoral en el mismo año que ellas presentaron las tesis antes mencionadas.

2.3. Maestros de la cámara

Los inicios de la sociedad comercial *Fotografía y pintura Rodríguez & Jaramillo*, fue reseñada por el cronista y fotógrafo Pedro Nel Gregory al señalar que, para 1895 Horacio figuraba como el fotógrafo principal; las labores de retoques lo realizaban Luis Melitón y una hermana de estos, probablemente ella era Gabriela (Imagen 60), y Ernesto Martínez era el ayudante¹¹⁰. Para 1898 Martínez conformó con los hermanos Daniel y Eduardo Sañudo una sociedad denominada *Fotografía de Sañudo, Martínez y Cía*. Sin embargo, no duró mucho tiempo tras ser adquirida por el fotógrafo Sergio González Sanín, quien denominó el nuevo local *Fotografía Artística*, ubicado en la calle de Bolívar, entre la Gobernación y el Parque de Berrio¹¹¹. (Anexo 2). Dos años después de haberse disuelto la sociedad, los hermanos Rodríguez ofrecieron enseñar pintura y fotografía para hombres y mujeres a precios moderados. También se constituyeron en comisionistas del arte fotográfico, pero aseguraron que mantenían “precios fijos iguales a los de las demás fotografías”¹¹².

Posteriormente, bajo la dirección de Luis Melitón Rodríguez recibió en su establecimiento a un joven de apellido Puerta para enseñarle fotografía y pintura a petición del padre de este, cuyo interés era que estuviera de manera interna. En retribución, el padre del joven debió costear los materiales requeridos y la mensualidad por un valor de tres mil pesos. No obstante, Rodríguez lamentó esta negociación al considerar que el precio era relativamente poco, pero al día siguiente, el fotógrafo refirió que Puerta inició regular en el retoque, aunque confiaba en que podía aprender¹¹³.

Aunque no se sabe con exactitud el nombre completo de este discípulo y la continuidad en el aprendizaje de estas artes, lo cierto es que Luis Melitón dejó este legado no solo a los aprendices y ayudantes -entre ellos sus hermanas-, sino también a tres de los hijos Alberto, Enrique y Gabriel, quienes ejercieron esta profesión hasta la década de 1970. (Cuadro 2). Luego, lo continuaron Henri Rodríguez Mejía y doña Gabriela Arango (nieto y nuera de Luis Melitón Rodríguez, respectivamente)¹¹⁴.

¹¹⁰ P.N.G., “La fotografía en Antioquia”, *El Esfuerzo* (23 de julio al 9 de agosto de 1895).

¹¹¹ Miguel Escobar Calle, “Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia”, *150 años de fotografía*, (Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 2000), 125.

¹¹² Rodríguez y Jaramillo, “Fotografía y pintura de Rodríguez y Jaramillo”, *El Espectador* (13 de junio de 1896).

¹¹³ L. Melitón Rodríguez, *Cuaderno de Caja de la Fotografía Rodríguez*, 14 y 15 de febrero de 1907. AFBPP.

¹¹⁴ Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez González.

En suma, las labores artesanales en la talla de mármol en algunos lugares de la ciudad y las actividades artísticas fueron los ejes centrales en la vida laboral de la familia Rodríguez Márquez. Así mismo, difundieron los conocimientos artísticos no solo de los estudiantes de las Escuelas Normales, sino también en el establecimiento fotográfico donde asistieron sus propias hermanas y particulares para aprender el arte de escribir con pinceles, luces y sombras.

Además de lo anterior, los hermanos Rodríguez Márquez procuraron difundir la cultura y el arte por medio de la publicación en diferentes medios impresos; en exposiciones las obras artísticas y fotográficas que se produjeron en la última década del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX. En otras palabras, las actividades realizadas por la familia Rodríguez Márquez contribuyeron a que las artes fueran una forma de “civilizar el progreso”.

3. Las artes como formas de “civilizar el progreso”

3.1. La “civilización de la imagen”

Toda imagen fotográfica contiene en sí,
oculta e internamente, una historia.
Lo efímero y lo perpetuo
B. Kossoy

De acuerdo con Boris Kossoy, lo que él llama “civilización de la imagen” comienza con un fuerte incremento en el consumo de imágenes. Dicho aumento lo impulsa inicialmente la imprenta, pero luego, en el siglo XIX, la litografía y la fotografía realzan la importancia y la circulación de las imágenes. Por medio de la antigua práctica del grabado y la combinación de las nuevas técnicas se reprodujeron en serie las obras producidas por diversos tipos de artistas. En el siglo XIX, asegura el autor, las imágenes son un producto estético, artístico y documental. Por ejemplo, la obra de artistas-viajeros como Debret o Rugendas, se volvieron un objeto de consumo masivo¹¹⁵.

Para Kossoy, estas nuevas combinaciones técnicas se impulsaron en las primeras décadas después de la invención de la fotografía. Uno de sus grandes logros fue la introducción de la *carte de visite* y la fotografía estereoscópica, formas de la imagen que impulsaron una moda al enfatizar en una sustitución del mundo, o lo que puede llamarse una simulación analógica de lo real. Esta operación implicaba un proceso de selección y composición de imágenes con el fin de producir una mejor apariencia de realidad. Este hecho tuvo un impacto en aquellos lugares del mundo en los que se establecieron las clases medias y acomodadas durante el siglo XIX.

En estos contextos y con los avances tecnológicos (disminución del formato y peso de las cámaras, películas rápidas y en carrete), especialmente por la empresa Kodak, la que facilitó adquirir cámaras apoyada en su famoso slogan: “You press the button, we do the rest”, se fue consolidando el surgimiento de fotógrafos aficionados que lograban documentar ceremonias religiosas, eventos familiares, académicos, civiles y políticos según la visión masculina, a pesar de que las mujeres también comenzaron a fotografiar esos acontecimientos de la vida cotidiana. Al respecto, esa facilidad que ofrecía la Kodak “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, se puede interpretar en el retrato femenino de Gabriela

¹¹⁵ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 128-129.

Rodríguez, creado en 1893, en que demuestra las formas de promover las actividades fotográficas en las mujeres. (Imagen 60)¹¹⁶.

De otro lado, Kossoy concluye que la “civilización de la imagen” se configuraba concretamente en que la imagen fotográfica se ve impresa y es vehiculada en masa a través de las tarjetas postales y en publicaciones ilustradas, las cuales pretendían ser “fragmentos de lo real”, según algunos de sus autores y editores. Esto es, en otras palabras, realidades parciales que conllevaban a establecer conceptos y prejuicios en los imaginarios colectivos. El autor afirmó que estas imágenes, en los diferentes formatos impresos, pasaron a narrar y transmitir hechos de la historia cotidiana del siglo XX, lo que supuso el nacimiento del fotoperiodismo. Con esos propósitos no faltó frecuentemente la intención de moldear ciertas visiones del mundo o la defensa de intereses materiales e ideológicos de algunos grupos sociales y políticos¹¹⁷.

En este sentido, Kossoy llama la atención en dos aspectos de la fotografía. En primer lugar, cómo la industria de la imagen se vio desarrollada en relación con la sociedad de consumo y cómo la publicidad estableció pautas de gusto y comportamiento, aspectos que desempeñaron un papel importante en la creación de un ideario estético favorable al consumo de imágenes. En segundo lugar, la fotografía como forma de expresión artística, desvinculada de fines utilitarios, representa un campo que debe ser abordado por la crítica y la historiografía. Este segundo aspecto se logra mediante la comprensión de los autores en su momento histórico-cultural, de tal forma que sea posible detectar las repercusiones que las obras tuvieron en el contexto social, político y artístico de la época, e identificar a aquellos fotógrafos consagrados, o los poco conocidos, que lograron introducir novedades y nuevos rumbos en el panorama de las artes visuales¹¹⁸.

¹¹⁶ Para mayor amplitud de este tema véase: Juanita Solano, “Mujeres fotógrafas: breve historia de la fotografía <https://www.facebook.com/facartes/videos/294402955249078/> (16 de julio de 2020).

¹¹⁷ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 128.

¹¹⁸ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 130.

Durante el siglo XIX y principios del XX los premios internacionales se convirtieron en oportunidades para la promoción y el reconocimiento de los fotógrafos. Los premios nacionales eran muy bien recibidos, pero los internacionales empezaron a jugar un rol determinante en la circulación intercontinental de las obras de los creadores de imágenes. Estos logros fueron con frecuencia informados y promocionados por los mismos fotógrafos en la prensa y en los reversos de las tarjetas de visita. De esta manera, el fotógrafo mostraba ante sus clientes y su público el prestigio de su trabajo y garantizaba la calidad de sus fotografías. (Imágenes 78 y 84). Divulgaciones que fueron afianzados por los hermanos Rodríguez a través de las exposiciones y concursos fotográficos a nivel nacional e internacional durante el periodo estudiado.

3.2. Exposiciones artísticas o la construcción de una ciudad “civilizada”

Con motivo de la conmemoración del 20 de julio de 1892 se realizó una exposición de pintura en la casa quinta del señor don Juan Uribe, lugar ocupado por dos extranjeros: el belga Luis Valcke y el alemán Joan Jaedicke¹¹⁹, quienes trabajaron para la empresa en la implementación del tranvía urbano. Ellos cedieron el espacio a los organizadores, el pintor Samuel Velásquez y el fotógrafo Emiliano Mejía, quienes llevaron a cabo el evento entre el 19 y 24 de julio. Esta Junta no solamente se propuso enaltecer las bellas artes y valorar el trabajo de los demás participantes, sino también la recolección de donaciones para las personas del manicomio. La clausura estuvo a cargo de la Escuela de Música de Santa Cecilia y la Banda Militar¹²⁰.

En una descripción más detallada de esta “civilizadora fiesta”, el mismo impreso refiere que durante los seis días mencionados se exhibieron, en tres espaciosos salones, los trabajos de fotografía y pintura de treinta caballeros y los “elaborados” -tal vez se refiera a los bordados- por las delicadas manos de veinticinco señoras y señoritas. En aquellos resaltaron los trabajos a lápiz de Samuel Velásquez V., Emiliano Mejía y Emilio Restrepo. En pintura, Horacio Marino Rodríguez, Mariano Montoya y Francisco A. Cano presentaron trabajos al óleo. En el ramo fotográfico, sobresalieron Gonzalo Gaviria y Rodríguez & Jaramillo. En cuanto a las damas, mencionaron a las señoras Dolores Latorre de Pérez y Luisa

¹¹⁹ En otras publicaciones lo nombran como Hans Jachdik. *El Progreso* (1892): 3.

¹²⁰ *El Fénix*, “Exposición de pintura”, (15 de julio de 1892).

Uribe de U., las señoritas Inés Jaramillo, Amalia, Adelaida y Olga Santamaría (Imagen 47), Ana y Teresa Uribe; y Elena Mejía. “Al terminar el acto segundo, desempeñado por la Escuela de Santa Cecilia, llevó la palabra el doctor Antonio José Restrepo y discurrió larga y brillantemente, como él sabe hacerlo, sobre el pasado el presente y el porvenir de Antioquia”¹²¹.

De este evento, el periódico *El Espectador* se ocupó de los trabajos fotográficos de Rodríguez & Jaramillo, al asegurar que el público los ovacionó y representaban un gran adelanto en este arte. El aviso concluyó que las fotografías “enviadas por ellos a la Exposición son bellísimas [y] (...) pueden competir con las hechas en Europa y en los Estados Unidos, y [son] superiores a cuanto en este arte conocíamos aquí”¹²².

Estas apreciaciones fueron reafirmadas meses después por los distinguidos artistas Francisco A. Cano, Mariano Montoya, Pastor Restrepo y Samuel Velásquez. Ellos comentaron sobre los retratos fotográficos como trabajos artísticos, quienes destacaron las destrezas de los hermanos Rodríguez en el dibujo y la pintura. En relación con la técnica del retoque, Mariano Montoya afirmó que a pesar de ser “tan peligroso en fotografía, lo manejan con primor, pues no abusan de él como los demás fotógrafos que quieren suplir la falta de armonía y de entonación con rayas de lápiz”. El artista Samuel Velásquez resaltó que “como se ha visto ya, los retratos que hacen Rodríguez y Jaramillo, en cuanto al parecido no dejan nada que desear. Ahora en cuanto al arte yo creo que resisten el más escrupuloso análisis, luego los encuentro perfectos”¹²³.

Al año siguiente, participaron en la Exposición de Bellas Artes y Artes Industriales, cuyo evento fue patrocinado por la Gobernación de Antioquia en 1893. De acuerdo a la información presentada en el diploma y medalla de primera clase otorgado a los señores Rodríguez & Jaramillo, señala que dicho premio fue por sus imágenes realizadas sobre porcelana, lino y papel salado¹²⁴. Trabajos realizados por Horacio Marino Rodríguez, quien en esa época era el director del establecimiento fotográfico y de este evento dejó como registro en la fotografía titulada: “Recuerdo de la Exposición en Medellín” (Imagen 20). Allí

¹²¹ *El Fénix*, “Exposición de pintura y concierto”, (26 de julio de 1892).

¹²² *El Espectador*, “Exposición de pintura”, (30 de julio de 1892).

¹²³ *El Espectador*, “Sobre los trabajos ejecutados en la Fotografía Rodríguez y Jaramillo”, (5 de noviembre de 1892).

¹²⁴ Diploma. Exposición de industrias y Bellas Artes, Medellín, 1893. AFBPP.

se observa diferentes retratos pictóricos y fotográficos en los que se encuentra un retrato femenino enmarcado en forma ovalada, y junto a ella una imagen impresa sobre tela; otro de los objetos expuestos en esta sala corresponde a la obra escultórica de Cano identificada como “Dulce martirio”. También se vislumbra una copia en grandes dimensiones, realizada por F. A. Cano, del cuadro “Cristo ante Pilatos” del pintor Munkácsy. Según lo refirió Horacio Marino años después y sobre el cual se hará referencia más adelante.



Imagen 20. Horacio M. Rodríguez, “*Recuerdo de la exposición de Medellín*”, 1893
20 x 25 cm., AFBPP.

3.2.1. Premio internacional de fotografía en Nueva York

La revista *Luz y Sombra* fue una importante circulación sobre los desarrollos de la fotografía, escrito en el idioma español, dirigido por el señor G. Gennert y el redactor mexicano Santiago Moreno, con sede en Nueva York. Esta revista se publicó mensualmente; el primer ejemplar fue en abril de 1894 y el último en enero de 1898. En la actualidad, solo se conocen diecinueve números distribuidos en cinco volúmenes¹²⁵. Allí se encuentran numerosos artículos sobre los avances y técnicas desarrolladas en Europa, como también la realización de concursos fotográficos anuales, los cuales eran dirigidos principalmente a los fotógrafos de Hispanoamérica con el fin de estimular y vender los productos que ellos comercializaban, entre ese grupo se encontraba Horacio Marino quien era agente distribuidor en Medellín¹²⁶.

Debido a esta cercanía Rodríguez se presentó a uno de los concursos fotográficos en febrero de 1895. La revista anunció la libre elección del asunto o tema a fotografiar, permitiendo con ello la participación de retratos, grupos o paisajes, entre otros. Los organizadores recomendaron que el tamaño debía ser 8 x 10 pulgadas. Además, dio libertad también para la elección de los materiales, tales como placas, reveladores y papel de impresión. En cuanto a los premios, estableció una medalla de oro y dos de plata, sobre estas medallas estarían estampadas una inscripción conmemorativa del certamen y el nombre del fotógrafo que hubiera merecido el premio. Los jurados de calificación fueron los señores Antonio Moreno, Pablo Sciandra y Napoleón Sarony, fotógrafos reconocidos en el medio y establecidos en Nueva York¹²⁷.

¹²⁵ Estos números se encuentran en la Colección Patrimonial de la Biblioteca Universidad de Antioquia (en adelante, CPBUA). La revista se comenzó a publicar desde el mes de abril de 1894. De ese año se hallaron los meses de mayo, agosto y diciembre. En 1895, los meses de febrero, noviembre y diciembre. En 1896, los meses de enero, mayo, julio, agosto, octubre y noviembre. En 1897, los meses de enero, marzo, julio, octubre, noviembre y diciembre. En enero de 1898, anunciaron la suspensión de la publicación y la despedida de los suscriptores por razones ajenas.

¹²⁶ Los agentes de la revista *Luz y Sombra* en Colombia: E. Silva Rey y Antonio M. Sánchez en Bogotá; C. D. Lecompte en Cartagena; Marco A. Lamus en San José de Cúcuta; Francisco Games Fernández y Francisco Valiente en Barranquilla; Horacio M. Rodríguez en Medellín; José María Ramírez M., en Málaga-Santander; Quintilio Gavassa en Bucaramanga; Aristides A. Ariza en Honda y Carlos Endara en Panamá. También hubo representantes mayoritarios en España, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Curasao, México, San Salvador, Nicaragua, San José de Costa Rica, Venezuela, Chile, Perú, Ecuador, Bolivia, Uruguay y República Argentina. “Agentes de Luz y Sombra”, *Luz y Sombra*, n.º. 12 (diciembre de 1897): 286.

¹²⁷ G. Gennert y Santiago Moreno, “Concurso fotográfico”, *Luz y Sombra*, n.º. 2 (febrero de 1895): 25-26.

De acuerdo con un listado de “ilustraciones fuera de texto”, se mencionan las fotografías ganadoras del concurso, en la revista número ocho de 1895. Esta información fue recortada y adjuntada en el diploma recibido por parte de Rodríguez y Jaramillo. Los documentos permanecen hoy enmarcados en un cuadro que hacía parte del archivo Rodríguez. Allí se lee que el primer premio fue otorgado, por un retrato, a los Hermanos Vallete de la ciudad de México. El segundo lugar fue otorgado a “un cuadro de costumbres ‘Los zapateros’, presentado por un artista colombiano”. (Imagen 21).

No obstante, uno de los jueces estuvo en desacuerdo con tal decisión, al dar su voto a un retrato presentado por el fotógrafo mexicano Eduardo Weidner. Al respecto, los jurados habían acordado con anterioridad que en caso de haber diferencias, se decidía por la mayoría de votos. Aunque en el momento de publicar el veredicto de los ganadores del concurso, los redactores de la revista omitieron dar los nombres de los ganadores del segundo premio en medalla de plata, luego, en el siguiente número, publicaron la respectiva aclaración al asegurar que: “Los Señores Rodríguez y Jaramillo, fotógrafos de Medellín, Colombia, son los autores del grupo ‘Los zapateros’ que obtuvo el segundo premio, con medalla de plata”¹²⁸.



Imagen 21. Horacio M. Rodríguez, *Recortes de "Luz y sombra"*, 1895 Segundo premio. AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

¹²⁸ Gennert y Moreno, “Aclaración”, *Luz y Sombra*, n.º. 12 (diciembre de 1895): 292.

Historiográficamente esta fotografía ha sido adjudicada a Luis Melitón Rodríguez¹²⁹, aunque el cronista Enrique Echavarría en 1935 ya había indicado que este premio era autoría de Horacio Marino Rodríguez, sobre quien dijo que era un hombre de “temperamento artístico” capaz de impregnarle “alma a las obras”¹³⁰. Al respecto, los investigadores Eduardo Serrano y Santiago Londoño resaltaron en esta imagen la composición, el manejo de las luces y las sombras. Serrano señaló que esta fotografía no tuvo interés comercial, sino más bien en ella el manejo de la composición artística, además de la información que puede extraerse como documento histórico. Aspecto que Londoño retomó algunos apartes de las crónicas de Enrique Echavarría en la identificación de los personajes y ciertas características personales¹³¹.

La mencionada crónica fue publicada en la revista *Letras y Encajes* de 1935, Echavarría señaló que este taller de zapatería funcionaba en el corredor de una casa, ubicada en el “Paseo La Playa”. Antes había allí había una pesebrera en la cual don Gabriel Echeverri cuidaba sus caballos. En ese lugar trabajaban el maestro Villamil y Ño Miguel Dulce; por lo que la razón social debió llamarse *Ño Miguel Dulce, Villamil & Cía. Sociedad limitada*. Al lado derecho de la imagen aparece Ño Miguel Dulce, la figura sobresaliente del cuadro, al otro lado el maestro Villamil. El señor que está de espaldas era un oficial y lleva un sombrero calado.

Además de nombrarlos, describió un hecho que sucedió años atrás, es decir, antes de 1895. El protagonista era Ño Miguel Dulce, un ebrio consumado que en una noche, cuando se dirigía a su casa por los lados de “La Asomadera”, tropezó con un hombre tirado en el suelo y al lado había un cuchillo ensangrentado. Sin percatarse de lo sucedido, comenzó a actuar y pronunciar frases en forma de riña. Con este acto, las personas lo acusaron de asesinato y fue condenado a diez años de presidio. Aunque el verdadero culpable escapó y en su estado de agonía confesó el crimen, ya era tarde puesto que Ño Miguel había cumplido la condena¹³².

¹²⁹ Santiago Londoño, “Melitón Rodríguez”, *Gran Enciclopedia de Colombia temática*, vol. 10. (Bogotá: Círculo de Lectores, 1992), 506; Felipe Escobar, *Melitón Rodríguez fotografías*, (Bogotá: El Áncora Editores, 1985), 26; Mejía, *El Taller de los Rodríguez*, 8; Tabares, “Melitón Rodríguez”, 104.

¹³⁰ Enrique Echavarría, “La fotografía”, *Letras y Encajes*, n.º 113 (diciembre de 1935): 1812.

¹³¹ Serrano, *Historia de la fotografía*, 142; Londoño, *Testigo ocular*, 119.

¹³² Echavarría, “La fotografía”, 1812-1813.

Entonces, ¿el propósito del fotógrafo fue registrar una escena costumbrista de los artesanos en Medellín o retratar a una familia que estuvo involucrada en supuestos actos delictivos en la última década del siglo XIX? Responder la pregunta con precisión no es factible, aunque probablemente los dos aspectos hayan podido llamar la atención del fotógrafo. Lo que sí es claro es el logro documental, estético y artístico del taller de los Rodríguez. Para comprenderlo, es necesario no olvidar lo que se ha planteado en los apartados anteriores sobre la escuela artesanal del padre de los dos hermanos Rodríguez. En dicha escuela, el diseño y la talla de mármoles, el dibujo y su enseñanza, así como la participación en el dinámico proceso de “progresar y civilizar” que las élites de Medellín llevaban a cabo a finales del siglo XIX, eran frecuentes e impulsados por sus principales integrantes. Esta experiencia como artesanos significaba cercanía, afinidad y solidaridad con el mundo artesanal de la ciudad, en el que predominaba la pobreza y en ocasiones la injusticia. Cabe mencionar que esta fotografía fue reproducida en la revista *El Repertorio* en 1897, como se verá más adelante.

3.2.2. Exposición de arte a favor de Francisco Antonio Cano

Cuando Cano viajó en 1898 a seguir formándose como artista en Francia, el estado colombiano subsidió su estadía¹³³. Sin embargo, los recursos no fueron suficientes para culminar el aprendizaje en la llamada “ciudad luz”. En ese momento, los integrantes del *Club Brelán* en Medellín emprendieron un proyecto expositivo de índole artística, a mediados de mayo de 1899, con el fin de recaudar los fondos monetarios necesarios para el pintor Cano, con resultados favorables.

La difusión en la prensa no se hizo esperar, muchos de aquellos “civilizadores” tuvieron espacio para promover e invitar a los habitantes con el fin de asistir al gran salón del “Palacio de la luz”, destinado a los cuadros del pintor antioqueño. En el salón contiguo estuvieron colocados los cuadros de los concurrentes. El tercer salón fue para las obras de talla, fotografía, escultura y arquitectura. En el caso de las fotografías, según los informes de prensa, se podía apreciar “un grado de adelanto enteramente europeo”¹³⁴.

¹³³ Congreso de Colombia, “Ley 116 del 16 de noviembre de 1896 por la cual se auxilia a tres artistas colombianos”, *Leyes de Colombia*, 1896 a 1898 (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1897).

¹³⁴ *El Cascabel*, “Exposición”, (13 de mayo de 1899); *El Espectador*, “Exposición de Bellas Artes”, (12 de mayo de 1899).

En esa oportunidad, como se dijo antes, Luis Melitón Rodríguez presentó una pintura titulada “Cabeza de estudio”, con la cual obtuvo el primer premio. En fotografía, a Gonzalo Escovar le concedieron igualmente el primer lugar. Estas dos imágenes ilustran la portada alusiva a la “Fiesta de Cano” que puso a circular la revista *El Montañés*. (Imagen 22).

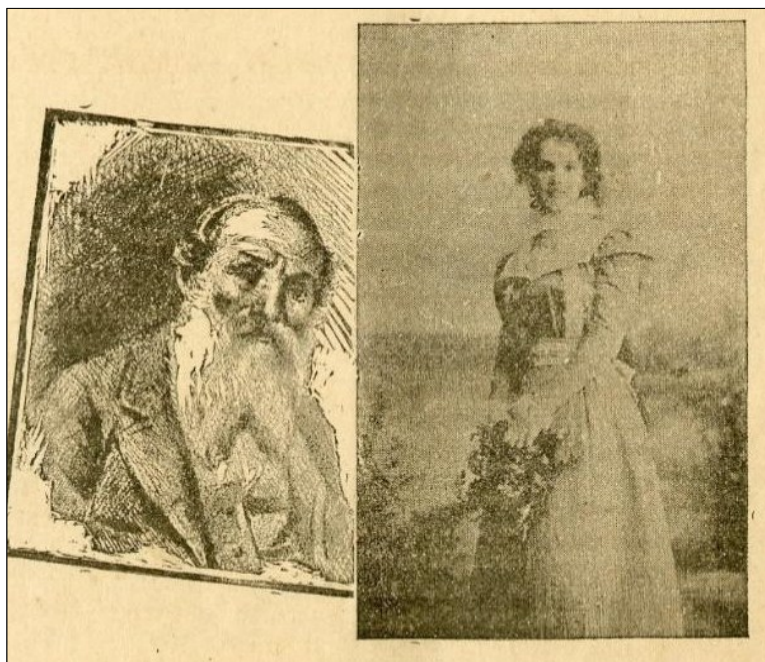


Imagen 22. L. Melitón Rodríguez, *La fiesta de Cano*, 1899
Medellín. *El Montañés*, n.º 18 (mayo de 1899): 213.
Sala Patrimonial Biblioteca Universidad EAFIT (en adelante, SPBUE)

Al finalizar este evento, el señor Antonio Arango Lalinde, tesorero de este club, presentó un informe de los contratos realizados entre ellos para el pago de cuatrocientas vistas fotográficas realizadas por la *Fotografía de Rodríguez Hermanos*, por un valor de 139 pesos con 70 centavos¹³⁵. Es decir, el promedio de cada fotografía costaba 35 centavos aproximadamente. Entonces, cuatro fotografías equivalían a la compra de una botella de “Linimento de Perdomo, preparado con formula auténtica, eficaz y conocido remedio contra la jaqueca, dolores reumáticos, indigestiones, etc”¹³⁶. Cada botella contenía 24 onzas, por un valor de 1 peso con 40 centavos. Este producto fue vendido por la compañía Vásquez, Gutiérrez & Ca., ubicada sobre la calle del Comercio.

¹³⁵ Antonio Arango Lalinde, “Exposición y concierto”, *El Cascabel* (23 de mayo de 1899).

¹³⁶ *El Espectador*, “Un hallazgo”, (30 de abril de 1899).

En relación con lo anterior, es de resaltar la participación de Luis Melitón en eventos artísticos y en revistas ilustradas tras obtener el primer premio en pintura, el cual fue reproducido en la revista *El Montañés* por medio del sistema del fotograbado. Igualmente, el prestigio de compartir y competir con las obras de los más reconocidos fotógrafos de la época como Gonzalo Escovar, fue un gran aliciente para los Hermanos Rodríguez. En ese evento se reunieron numerosas obras de pintura y fotografía que tenían en común una temática: retratos de gente de Medellín, como puede deducirse de las obras ganadoras.

Al respecto, Santiago Londoño afirma que la obra con la cual Melitón Rodríguez obtuvo el primer premio en pintura corresponde a un retrato al óleo de Domingo Coussin y en fotografía fue otorgado a Gonzalo Escovar, producto del retrato iluminado de Carlota Uribe. Afirma Londoño que el segundo premio fue para Rodríguez Hermanos por un retrato de María Salazar y Rafael Mesa por un “mosaico de vistas”¹³⁷. Estas participaciones en concursos y exposiciones fueron un interés constante por parte de los hermanos Rodríguez Márquez, en especial Luis Melitón quien desde 1901 adquirió mayor protagonismo no solamente en la dirección del establecimiento, sino también consolidar los reconocimientos y premios desde los inicios que había adquirido junto con Horacio Marino. (Cuadro 2).

3.3. Certámenes industriales y artísticos para “progresar y civilizar”

Desde 1901 Luis Melitón Rodríguez empezó a tener mayor protagonismo en las actividades del establecimiento fotográfico. (Cuadro 2). Pero es a partir de julio de 1904 y las siguientes tres décadas que Rodríguez tomó definitivamente la dirección del establecimiento fotográfico que había fundado con su hermano. Para esa época, Rodríguez ofreció a su numerosa clientela precios módicos, puntualidad y esmero en los trabajos encargados. También se debe destacar para principios del nuevo siglo, la constante participación del fotógrafo en los tres certámenes industriales y artísticos organizados en Medellín, entre 1904 y 1906, por la Sociedad San Vicente y el Centro Artístico¹³⁸.

¹³⁷ Santiago Londoño, *La mano luminosa*, 73. Cita a Gregorio Pérez, “De aquí, de allí, por Cano”, *Correo de Antioquia*, 18 de mayo de 1899.

¹³⁸ Es necesario señalar que en algunos de los diplomas y documentos relativos a los eventos solo mencionan los ganadores de los premios sin referirse a las fotografías seleccionadas en cada certamen. Lo que hace difícil identificar con certeza la fotografía ganadora en cada evento. Excepto en los años de 1895, 1923 y 1932.

La vía expositiva y competitiva para asegurar el prestigio de los fotógrafos en la ciudad fue bien asimilada por Luis Melitón, quien obtuvo en el Certamen Industrial organizado por la Sociedad San Vicente de Paul un “Diploma de Honor” otorgado por un jurado compuesto por los artistas, alumnos de Cano, Gabriel Montoya y Marco Tobón Mejía. El diploma está fechado el 27 de noviembre de 1904.

Paralelo a lo anterior, cabe decir que la Sociedad San Vicente de Paul, que correspondió a su orientación cristiana y caritativa, realizó el certamen industrial con el fin de ayudar a los más necesitados, una población que aumentaba considerablemente¹³⁹.

No es extraño entonces que el periódico *La Patria* se haya referido a la exposición titulada “La fiesta del arte y la caridad”. En su informe, resaltó el amplio espacio del edificio donde albergaron los diferentes objetos exhibidos y distribuidos en las once piezas y salones. Entre los objetos expuestos, algunos de ellos fueron extranjeros, especialmente las estatuas de mármol y bronce. El informante mencionó los cuadros fotográficos en variedad de sistemas y tamaños, las obras pintadas al óleo, entre ellas varios retratos, paisajes y flores; y resaltó la presencia de relieves, esculturas, estucos y tallas en piedra y en madera, así como delicados productos realizados en vidrio y barro provenientes de las dos locerías del Departamento¹⁴⁰.

Según el periódico *La Organización*, este evento culminó el 4 de diciembre de 1904. El impreso resaltó el primer premio en fotografía a Rodríguez Hermanos no solo por la perfección en sus fotografías, sino por el notable descubrimiento de uno de ellos, Luis Melitón, quien fue consistente en hacer retratos de tamaño natural con las máquinas pequeñas que comúnmente se utilizaron¹⁴¹.

Días después, se dieron a conocer los ganadores de esta sala. Los jurados fueron nombrados por el Centro Artístico, así: H. Gaviria I., Julio Restrepo Lalinde y Eduardo Uribe Villa. Dichos señores rindieron informe al señor Ricardo Olano, presidente de la sesión de distribución de premios, y al Centro Artístico de la siguiente manera: en pintura, el primer premio a Francisco A. Cano y el segundo a Gabriel Montoya; en escultura, el primer premio a Bernardo Vieco y el segundo a Rafael Patiño; único de dibujo arquitectónico a Carlos A.

¹³⁹ *Las Crónicas*, “Exposición industrial”, (7 de noviembre de 1904).

¹⁴⁰ *La Patria*, “La fiesta del arte y la caridad”, (1 de diciembre de 1904).

¹⁴¹ N.C., “Certamen Industrial”, *La Organización* (12 de diciembre de 1904).

Longas; único de fotografía a Melitón Rodríguez; en tarjetas postales, primero a Enrique Pérez U., y segundo a Manuel Lalinde¹⁴². En ese mismo año, Rodríguez recibió otro premio fotográfico en la Exposición Industrial que se realizó en beneficio de las salas de asilo en la ciudad de Bogotá¹⁴³. (Imagen 84).

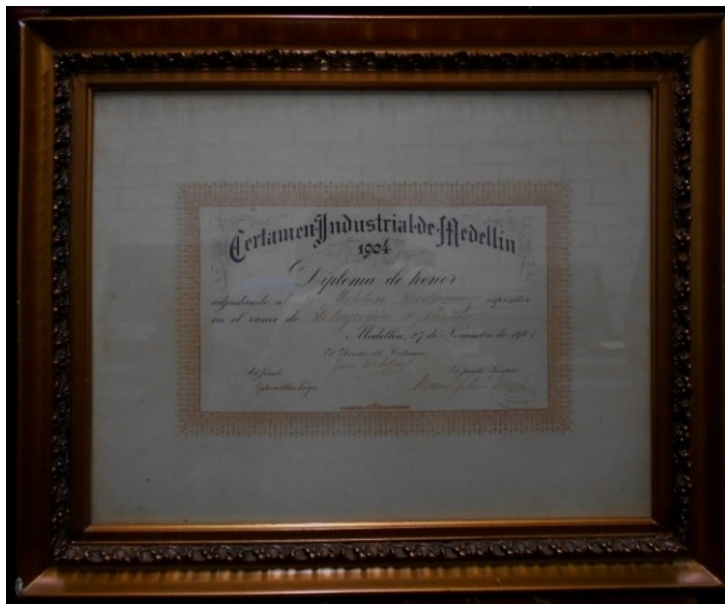


Imagen 23. Diploma. *Certamen Industrial de Medellín*, 1904
Otorgado a Melitón Rodríguez, AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

El Segundo Certamen Industrial de Medellín fue también organizado por la Sociedad San Vicente de Paul e inaugurado el 15 de octubre de 1905. Se llevó a cabo en un amplio local con salones exclusivos para la exposición de las diferentes piezas. En la primera sala estuvieron exhibidas las fotografías de Rodríguez Hermanos y Rafael Mesa; Manuel Lalinde y Enrique Pérez por sus tarjetas postales. Allí mismo, estuvo la obra de Cano con la pintura del Sagrado Corazón de Jesús¹⁴⁴. De nuevo, Luis Melitón Rodríguez obtuvo Diploma de Honor, con Medalla de Primera Clase. (Imagen 24).

¹⁴² *La Organización*, “Segundo Certamen Industrial. Los premios”, (30 de octubre de 1905).

¹⁴³ Esta información queda por consultar en la prensa u otras publicaciones.

¹⁴⁴ *Lectura Amena*, “De todo. Certamen Industrial”, año II, n°. 24 (octubre de 1905): 545-546.



Imagen 24. Diploma. *Segundo Certamen Industrial de Medellín*, 1905
Otorgado a Melitón Rodríguez. AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

El Tercer Certamen Industrial y Artístico fue organizado nuevamente por la mencionada Sociedad, en conmemoración de la independencia del país el 20 de julio de 1906. En él pretendieron demostrar el “espíritu del progreso en las artes y en las industrias”, tales como los tejidos de la fábrica de Bello y los talleres del Hospital San Vicente. En el arte, destacaron los talentos de Francisco A. Cano quien exhibió algunos paisajes de flores y un “estudio de cabeza” de mujer; a Gabriel Montoya le otorgaron el segundo premio en pintura por dos retratos al óleo, y el primer premio en fotografía a Melitón Rodríguez. Durante esta exposición, la Sociedad de San Vicente propuso un proyecto de construir un local apropiado para las exposiciones, conferencias y conciertos, entre otras actividades¹⁴⁵. Luis Melitón Rodríguez recibió Diploma de Honor, con Medalla de Primera Clase, en representación de la fotografía *Rodríguez Hermanos*. (Imagen 25).

¹⁴⁵ *Alpha*, “Tercer Certamen Industrial”, año I, n.º. 7 (agosto de 1906): 283-284.



Imagen 25. Diploma. *Tercer Certamen Industrial de Medellín*, 1906
Otorgado a Rodríguez Hermanos. AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Hasta el momento no se ha podido relacionar estos premios con las fotografías que los produjeron. Estos vacíos podrían llenarse con información en otras fuentes de la época. No obstante, las conexiones artísticas que los hermanos Rodríguez impregnaron en las obras fotográficas (que se conocen a través del AFBPP), merecen ser analizados con más detalle en futuras investigaciones.

3.3.1. Primer Centenario de la Independencia: una vitrina para exponer el “progreso” y la “civilización”

Los ideales de “progreso y patriotismo” fueron notorios en la realización de la Exposición Industrial y Bellas Artes con motivo del Centenario de la Independencia en 1910. En esta oportunidad el distinguido creador Luis M. Gaviria publicó una circular donde invitó a los artistas, industriales, comerciantes, periodistas, mineros y en general a todos aquellos productores de objetos y piezas provenientes del trabajo industrial y artístico. Como los gobiernos departamental y municipal no tenían todavía una programación comparable a la

que se venía gestando en Bogotá con motivo de las efemérides independentista, se inició un conjunto imperioso de acciones para resolver la celebración que se avecinaba¹⁴⁶.

Por ello, el señor Gaviria propuso un amplio programa para dar a conocer los avances relacionados con las áreas industriales, artísticas, científicas, históricas, hípicas, agrícolas y pecuarias. Se planeó exponerlos en un lugar campal de los alrededores de Medellín, adecuado para la construcción de un buen número de pabellones y kioscos, pista para carreras de caballos, como también estacionamientos para los vehículos, todo organizado al estilo europeo. El ingreso a la Exposición se dio por medio del sistema de boletas, las cuales tuvieron un precio accesible hasta para los más pobres. Sin recargo alguno, los asistentes podían apreciar la exposición artística, distribuida por secciones de pintura, escultura, arquitectura, ornamentación, grabado, fotograbado y fotografía de arte¹⁴⁷.

Para esta ocasión, la Sociedad San Vicente de Paul nombró los jurados calificadores para las diferentes secciones antes mencionadas. Uno de ellos fue Horacio Marino Rodríguez para las secciones de litografía, grabado y fotograbado; y en materiales de construcción. También, su primo hermano Cipriano Rodríguez Lalinde fue jurado en la sección de carpintería y ebanistería, y su primo tercero Francisco A. Cano en el área de pintura, dibujo y escultura; para el concurso de flores y para la sección de fotografía se nombraron como jurados a los señores Julio Restrepo Lalinde, Luis Mariano Olarte y Carlos R. Restrepo¹⁴⁸.

Durante los días de premiación, el 2 y 3 de agosto de 1910, el señor Agapito Betancur, como Presidente de la Comisión Organizadora de la Exposición, publicó la lista de los ganadores en cada una de las categorías. *En fotografía*, el primer premio con Medalla de Oro, Diploma de Primera Clase y Declaratoria Fuera de Concurso, fue de nuevo para Luis Melitón Rodríguez; el segundo premio, Medalla de Plata y Diploma de Segunda Clase, fue para la [fotógrafa] Ana Zapata, y el tercer premio, con Diploma de Honor, le fue otorgado a Benjamín de la Calle. La Sociedad de Mejoras Públicas (en adelante, SMP) abrió el concurso *Plano de Medellín Futuro*, y el ganador del primer premio, con Medalla de Oro, Diploma de

¹⁴⁶ Luis M. Gaviria, “Centenario. Exposición Industrial y Bellas Artes en Medellín”, *El Sol* (20 de octubre de 1909).

¹⁴⁷ Gaviria, “Centenario. Exposición Nacional en Medellín. Programa de la Exposición”, *El Sol* (5 de noviembre de 1909).

¹⁴⁸ *El Centenario*, “Sociedad San Vicente. Jurados calificadores”, (14 de mayo de 1910).

Primera Clase y veinticinco mil pesos, fue el ingeniero Jorge Rodríguez Lalinde¹⁴⁹. Otros expositores participaron en categorías de flores, escultura, pintura y dibujo; concurso de piano, sastrería, tintorería, orfebrería, tipografía y encuadernación; vidriería y cerámica; ganadería y otros oficios¹⁵⁰.



Imagen 26. Diploma. *Exposición Nacional de Medellín, 1910*
Otorgado a Melitón Rodríguez “Primer Centenario de la Independencia”. AFBPP.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

De acuerdo con lo anterior, Luis Melitón Rodríguez fue declarado “fuera de concurso” por la fotografía que presentó. Aunque no se sabe con exactitud cuál fue la imagen exhibida, es probable que haya sido la representación femenina de Sara Mejía (Imagen 97) y no la fotografía titulada “cosecha de rosas”¹⁵¹, si se tiene en cuenta que este retrato femenino corresponde al año 1915, y es identificada en el repositorio del AFBPP con el título: Rosita Gómez “cuadro vivo”. (Imagen 101).

¹⁴⁹ Primo hermano de los fotógrafos Rodríguez Márquez y hermano del jurado Cipriano Rodríguez Lalinde (hijo del doctor Ricardo Rodríguez Roldán y Rosa Lalinde). Véase: Anexo 1. Cuadros Genealógicos. Familia Rodríguez Lalinde y Familia Rodríguez Roldán.

¹⁵⁰ Agapito Betancur, “Exposición Nacional de Medellín”, *El Centenario* (16 de agosto de 1910).

¹⁵¹ Tabares, “Melitón Rodríguez”, 107.

3.3.2. Exposiciones agropecuarias e industriales y el sentido de lo “nacional”

El concepto *nacionalismo* es pensado y trabajado por el sociólogo Anthony D. Smith. Reconoce que se trata de una noción con significado amplio, pero considera que es necesario relacionarla con ciertos usos históricos, como por ejemplo: los procesos de formación y crecimiento territorial de las naciones; los sentimientos y la consciencia de pertenencia a una nación homogénea; los lenguajes y simbolismos que cada proyecto de nación produce; los movimientos sociopolíticos creados en nombre de una idea de nación unitaria; y la fabricación de al menos una doctrina y/o ideología de nación propia, que termina por generar lo que se podría llamar nacionalismo o sentimiento nacionalista con el cual se puede ir a la guerra si es necesario.

En este caso, es importante seguir la línea presentada por Smith en torno a los *movimientos sociopolíticos* y su capacidad de gestar representaciones culturales por medio de las ciencias, las artes y las letras. Para ello, las ideologías de nacionalismo requieren estar inmersas en lo cultural, en la sensación de redescubrir una historia propia y única, en el cultivo de su literatura, especialmente la poesía y el drama, como también en la restauración de sus artes y oficios vernáculos, sin excluir otras expresiones como la música, las danzas tradicionales y folclóricas. Además, el autor resalta que un movimiento nacionalista no comienza con manifestaciones, ni protestas, sino con el surgimiento de sociedades literarias o investigación histórica, festivales de música y revistas culturales. De esta manera “la autonomía nacional”, “la unidad nacional” y “la identidad nacional” son los constructos principales en los que se apoya la edificación de nacionalismos¹⁵².

Desde esta perspectiva, las exposiciones en Antioquia iniciaron a partir de 1865 - como se aludió en el inicio de este capítulo-, estuvieron inscritas en procesos de construcción de nación en Colombia y, al mismo tiempo de región. Aspectos que se pueden observar a través de los diferentes eventos realizados desde mediados del siglo XIX, pero también desde los primeros años independentistas con la creación de constituciones, instituciones políticas republicanas, periódicos y otras manifestaciones científicas, literarias y artísticas. Lo que se hace evidente en este trabajo es que desde la fecha mencionada comenzó la preocupación por “civilizar”, “progresar” y crear los sentimientos de colombiano y antioqueño se vincula a la promoción de las artes, las letras y los avances industriales de la sociedad.

¹⁵² Anthony D. Smith, *Nacionalismo. Teoría, ideología, historia* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 19-23.

Como se ha visto, dichos aspectos se conectan con las diferentes exposiciones mencionadas hasta ahora. La Exposición departamental, industrial y agropecuaria realizada en agosto de 1923 no fue la excepción. En ella se exhibieron las riquezas y los avances en relación con el “civismo” y el “progreso” de la ciudad. Para lograrlo los Presidentes de la Junta Directiva del Hospital San Vicente de Paul y de otras entidades, suscribieron una carta dirigida al Concejo Municipal para solicitar la colaboración económica necesaria para los gastos de los premios que oscilaban alrededor de cinco mil pesos¹⁵³.

La Exposición de Antioquia en 1923 fue organizada por la SMP y la Junta del Hospital de San Vicente de Paul con la colaboración de la Sociedad Antioqueña de Agricultores. De acuerdo con los eventos programados, hubo un grupo denominado “Industrias y Artes Liberales”, dividido en varias secciones: litografía, fotograbado, zincograbado, grabado a mano, en madera, mármol y metal; trabajos históricos, cartográficos, cartonería, materiales de enseñanza, carpintería, encuadernación, dibujo, fotografía, modelado y manualidades infantiles¹⁵⁴.

En palabras de Antonio J. Álvarez, quien rindió un informe general sobre los resultados de la Exposición, las empresas de bebidas, tabaco y chocolates realizaron una buena presentación y “recogieron frutos de sus esfuerzos”. Por el contrario, criticó no solamente el poco interés de los expositores y organizadores de la sección de las bellas artes, sino también la ausencia de Francisco A. Cano, Montoya y Acevedo, entre otros. En cuanto a la premiación estuvo a cargo de los comisionados Fernando Estrada y Juan C. Ospina, quienes adjudicaron dos diplomas de honor y medallas de oro. El primero fue otorgado a Rafael Mesa por presentar trabajo fotográfico sobre porcelana y el segundo para Luis Melitón Rodríguez quien exhibió seis trabajos; la Fotografía Americana y el Gabinete Artístico recibieron cada uno diploma de honor y medalla de bronce. También, adjudicaron tres diplomas de medalla plata, el primero para el señor Manuel Lalinde por los trabajos de postales (premio único), el segundo para Francisco Mejía por los trabajos comerciales (premio único) y el tercero para el señor Jorge Obando, por los clisés cinematográficos. No

¹⁵³ Carlos E. Restrepo, “La Exposición Industrial y Agropecuaria. Una solicitud al Concejo Municipal”, *El Espectador* (10 de marzo de 1923).

¹⁵⁴ Exposición de Antioquia industrial, Agrícola y Pecuaria, *Exposición de Antioquia industrial, agrícola y pecuaria* (Medellín: Vieco y Cía, 1923).

se entregaron diploma de honor y medalla de plata, ni diploma de medalla de oro por considerar que no hubo trabajos merecedores para estos premios¹⁵⁵.



Imagen 27. Diploma. *Exposición de Antioquia*, 1923
Otorgado a Melitón Rodríguez, AFBPP.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 28. L. Melitón Rodríguez, "Vencido", 1923
Primer premio. AFBPP.

Nueve años después, Luis Melitón volvió a participar en la Exposición Nacional de 1932, bajo la dirección de la Industria Nacional Colombiana, entidad que inició y llevó a cabo estas actividades, inspirada en el principio de la industrialización del país. El objetivo de este evento era fomentar el consumo y producción de los artículos nacionales; las industrias extractivas y fuentes de suministro como también todo aquello que contribuya a crear y sostener una economía nacional. El 7 de agosto de 1932 se inauguró la exposición en los pabellones del Hospital de San Vicente, donde asistieron el Presidente de la República, doctor Enrique Olaya Herrera y autoridades civiles y eclesiásticas. Estas actividades se realizaron bajo la dirección del señor José J. Hoyos quien recibió el apoyo de la Junta Directiva de dicho Hospital.

Los pabellones de este lugar estuvieron divididos por locales, en los que los expositores no solo mostraron productos del departamento antioqueño, sino también de otras ciudades como Bogotá, Cartagena, Bucaramanga, Cali y Pereira. En el *Pabellón Carabobo* se exhibieron los trabajos de la Fotografía Rodríguez, donde también participaron los empleados de la Tipografía Industrial quienes presentaron un tranvía eléctrico en miniatura.

¹⁵⁵ Antonio J. Álvarez C. *Exposición de Antioquia 1923. Industrial y Agropecuaria* (Medellín: Tipografía Bedout, 1923), 71 y 209.

Por otra parte, en el *Pabellón Jorge Robledo* estuvieron expuestos los trabajos de Jorge Obando, fotógrafo que llamó la atención del público y la crítica por el retrato fotográfico de la señorita Miss Colombia y dos lápidas de mármol trabajadas por obreros colombianos¹⁵⁶.



Imagen 29. Diploma. *Feria Exposición Nacional*, 1932. Otorgado a Melitón Rodríguez e Hijos. AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

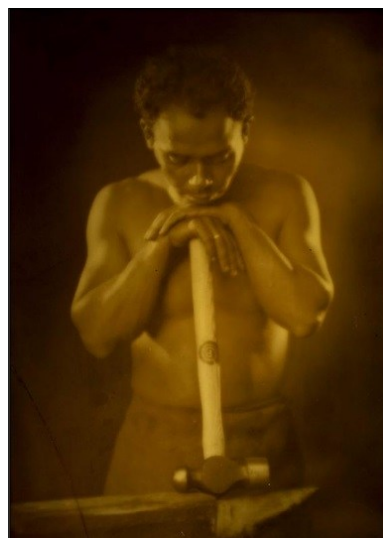


Imagen 30. L. Melitón Rodríguez, *El Herrero*, 1932. 30 x 40 cm., AFBPP.

Para esta exposición, Luis Melitón Rodríguez, con más experiencia fotográfica, realizó tres posturas diferentes del señor Camilo Álvarez, quien posó con algunas herramientas como el martillo y el yunque. En una de las libretas, Rodríguez escribió: “El Herrero-Exposición” (Imagen 30). Por esta fotografía los señores *Melitón Rodríguez e Hijos* recibieron Diploma de Honor y Medalla de Oro, después que los jurados centrales Juan de la Cruz Pineda y Camilo C. Restrepo firmaran su decisión.

Por último, se debe considerar la VII Exposición Nacional de Industrias, Artes, Ganadería y Agricultura realizada en Pereira en 1938. Este evento fue organizado por la SMP de Pereira y dirigido por el señor Alfonso Mejía Robledo (autor del libro *Vidas y empresas de Antioquia*, publicado en 1951)¹⁵⁷. Para lograrlo, el señor Mejía sostuvo conversaciones con personal del Ministerio de Industrias, la Gobernación de Cundinamarca, el Departamento Nacional de Higiene y la Federación Nacional de Industriales. Por su parte, los comerciantes

¹⁵⁶ Germán Hoyos Misas, *Antioquia en la Exposición Nacional, Medellín, 1932* (Medellín: s.e, 1932), 302 y 313.

¹⁵⁷ Véase: L. Melitón Rodríguez, *Alfonso Mejía R. 1915*. Ref. BPP-F-009-0265.

de Medellín adquirieron los lotes donde expusieron varias de sus producciones las compañías Colombiana de Tabaco, Nacional de Chocolates, Fábrica de Tejidos del Hato (Fabricato), Industrias Metalúrgicas “Imusa” y otras más¹⁵⁸. Al finalizar ese año, el periódico *El Heraldo de Antioquia* siguió las novedades de este evento en el que resaltaba lo siguiente: “el sistema de exposiciones, dentro de la nueva era de civilización humana, ha sido adoptado por los países más aventajados”. Esta aseveración le hizo concluir que Pereira era “una de las ciudades de progreso”¹⁵⁹.



Imagen 31. Diploma. VII Exposición Nacional en Pereira, 1938
Otrogado Melitón Rodríguez e Hijos AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

En esta exposición la sociedad Melitón Rodríguez e Hijos obtuvo nuevamente un importante premio: el Diploma de Primera Clase por sus trabajos de fotografía. Para 1938 Luis Melitón contaba con 63 años de edad acompañado de sus hijos quienes continuaron su legado. Siete años antes había muerto, en 1931, Horacio Marino Rodríguez¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *El Heraldo de Antioquia*, “De la VII Exposición Nacional de Pereira”, (17 de julio de 1938).

¹⁵⁹ *El Heraldo de Antioquia*, “Notas ligeras. Pereira y su exposición”, (30 de noviembre de 1938).

¹⁶⁰ Sus despojos se hallan en el Mausoleo de la Familia Rodríguez, ubicado en el patio central de la FMCSP. Para mayor amplitud de este tema véase: “Horacio Marino Rodríguez en el Museo Cementerio San Pedro”. <https://www.youtube.com/watch?v=ZO9POVgdf4&t=23s>

En conclusión, la historia familiar de los Rodríguez Márquez se sintetiza en tres momentos expuestos en este capítulo. En un primer momento, se resaltó la figura del doctor Ricardo Rodríguez Roldán, quien fue vicepresidente en la Escuela de Artes y Oficios en la década de 1860, diez años después viajó a Francia y trajo todos los instrumentos para su hermano Melitón, quien además dirigió una Agencia Fúnebre “su único patrimonio”, como bien lo escribió en la carta enviada al Obispo en 1889. A pesar de esa censura eclesiástica y algunos sectores de la sociedad, la familia Rodríguez Márquez y descendientes mantuvieron durante más de un siglo el espíritu empresarial alrededor de los oficios artesanales y artísticos.

Un segundo momento, corresponde a las actividades mencionadas tanto de los hermanos Rodríguez Márquez como de Francisco Antonio Cano, quienes trabajaron como marmoleros, pintores, dibujantes y fotógrafos. Obras artísticas que mantuvieron y enseñaron en las esferas públicas y privadas. Por último, se da relevancia a las artes como formas de “civilizar el progreso” creadas por los hermanos Rodríguez y Francisco Antonio Cano, quienes demostraron no solo habilidades técnicas y estéticas, sino también una buena capacidad para responder a los anhelos “progresistas” y “civilizadores” de las élites dirigentes de Medellín y Antioquia. La participación que tuvieron en la gran mayoría de los eventos organizados para exponer y exhibir los logros materiales y culturales en Antioquia y Colombia así lo demuestran.

Los anteriores aspectos ofrecen un claro interés de los hermanos Rodríguez no solo por mostrar una ciudad progresista y civilizada, que estuviera a la par de los países europeos, sino también, para crear una estética fotográfica con elementos pictóricos bajo la mirada y crítica local. Asuntos que serán abordados en los siguientes capítulos, desde un punto de vista en historiar la obra fotográfica en los aspectos técnicos y estéticos, igualmente, en visualizar y contextualizar los roles de las mujeres a través de los retratos de estudio de finales del siglo XIX y primeras tres décadas del XX.

II. EL RETRATO DE ESTUDIO EN LA FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ. TÉCNICAS Y ESTÉTICAS

1. La estética en el retrato de estudio. Consideraciones preliminares

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1884 y 1925, “retratar” se refiere a “copiar o dibujar la figura de un sujeto, haciéndola parecida a su original” y “copiar o dibujar la figura de una persona o cosa”, respectivamente¹⁶¹. Allí se destacan los conceptos *copia*, *original* y *semejanza*, cuyos elementos fundamentales están en la acción de retratar o producir un retrato.

Ahora bien, desde el momento en que es liberado al público el invento de la fotografía en Francia, en 1839, el novedoso medio para representar la realidad inicia un largo proceso de popularización. No obstante, muchos creyeron que era “copiar la realidad” y no representarla. Susan Sontag refiere que las primeras cámaras fabricadas en Francia en la década de 1840, solo eran operadas por los inventores y entusiastas; en ese momento la fotografía no tenía todavía un uso popular. Solo con la industrialización la fotografía avanzó en su proceso de difusión por el mundo y, a la vez, alcanzó logros importantes como arte¹⁶².

En este aspecto, la fotografía produjo una nueva relación entre técnica y arte, que significó con frecuencia “un progreso de las ciencias y de las artes”, como se escribió frecuentemente en revistas y publicaciones dedicadas a la fotografía. En otras palabras, puede decirse que la nueva técnica para fijar imágenes estimuló una vieja corriente artística para la cual el mayor logro de un artista fuese pintor o escultor debía ser fiel a la naturaleza “copiar la realidad tal cual es”.

El profesor alemán Otto Stelzer señaló la pronta desaparición del retrato en miniatura, puesto que el cliente buscaba una fiel reproducción de una determinada personalidad y esto era ofrecido por la fotografía. “En el retrato, en efecto, resultaba más fácil prescindir del color, que el contemplador podría ‘añadir’ sin dificultad alguna, al igual que sucede con los bustos de los escultores, donde nunca nadie ha echado de menos el color”¹⁶³. De esta manera, la fotografía compitió progresivamente con la pintura y la miniatura en el retrato; más tarde con el dibujo y el grabado en las ilustraciones de textos y periódicos.

¹⁶¹ RAE. Nuevo Diccionario Histórico del Español. “Retratar”. <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>

¹⁶² Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 21-22.

¹⁶³ Otto Stelzer, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981), 29.

El retrato se convirtió finalmente en el siglo XIX, con el ascenso del sujeto moderno, autónomo y libre, en el tema más popular, de tal forma que pasó a ser sinónimo de fotografía y la cámara fotográfica también fue conocida como la “máquina de retratar”, por su efectividad para perpetuar con “fidelidad” la figura humana.

Lo anterior está relacionado con las teorías planteadas por el historiador inglés John Tagg, quien, en su libro *El peso de la representación*, afirma que “el retrato es un signo cuya finalidad es la descripción tanto de un individuo como la inscripción de una identidad social. Pero al mismo tiempo, es también, una mercancía, un lujo, un adorno, cuya propiedad en sí misma confiere una posición”¹⁶⁴. El autor resalta que esta representación predominó tanto en el daguerrotipo como en las *cartes-de-visite*, en las cuales la producción de retratos fue significativa, especialmente primero entre las clases altas y luego entre las demás clases sociales, en tanto los procesos de popularización del uso de imágenes fue incrementándose y por ende reivindicaron la presencia de la representación. Esta dinámica produjo, desde el siglo XIX, una búsqueda de mejoramiento entre los fabricantes e inventores para satisfacer dicho consumo. En palabras de Tagg refiere que la naturaleza indicial de la fotografía es el vehículo causativo entre el referente prefotográfico y el signo:

[...] es por lo tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece en el vehículo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y el producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles¹⁶⁵.

En esa misma línea, el profesor Carlos Alberto Galeano Marín explica que en los orígenes de la fotografía existen dos componentes: el primero es de orden técnico-científico (buscaba automatizar imágenes en perspectiva) y el segundo es de orden estético (modo o modos de ver el mundo), éste último es el que permite entender “los modos de ver la imagen fotográfica”. Galeano llama la atención sobre la poca importancia que se le ha dado a la fotografía como elemento estético¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Jhon Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 55.

¹⁶⁵ Tagg, “Introducción”, *El peso de la representación*, 9.

¹⁶⁶ Carlos Alberto Galeano. *Antecedentes pictóricos de la fotografía*, Cátedra Luis Antonio Restrepo, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, grabación realizada en 2005, 1 CD.

Estos planteamientos sugieren que la fotografía no es una expresión mágica, sino un producto material de un aparato puesto en su accionar en un contexto específico y con unos fines definidos y efectos determinados. Es decir, la fotografía es concebida como un mensaje de se articula a partir de la expresión y el contenido. El primero refiere a la técnica y la estética en cuanto a encuadramiento, iluminación, definición de la imagen, contraste o color. El segundo aspecto está determinado por el conjunto de personas, objetos, lugares y vivencias que componen la fotografía. En este sentido, la imagen de la memoria y la forma como la observamos podría relacionarse con las teorías de Walter Benjamín quien afirma que:

La imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente [husct]. El pasado sólo es atrapable como la imagen que fulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo el presente que no se reconozca aludido en ella¹⁶⁷.

Por su parte, el sociólogo Edward Goyeneche fundamenta en su libro *Fotografía y Sociedad*, las reflexiones sobre la presencia de los “modelos” artísticos europeo y estadounidense en las sociedades latinoamericanas. En cuanto a esa relación intercontinental, Goyeneche señala que en la producción de retratos lo importante no era solamente el carácter artístico de las fotografías, sino especialmente el lugar dominante que tenía una élite social: “retrataban a cierta fracción de la sociedad que tenía un rol dominante en la estructura del espacio social, y a la que se le reconocía un cierto *gusto estético*”. Según el autor, para el caso colombiano, no es posible establecer una relación entre las formas de división y diferenciación social decimonónica con los archivos fotográficos en el país. Esto conduce a identificar una presencia, en ocasiones polarizada, entre los *modelos culturales y estéticos* europeos y norteamericano “que se han formado, impuesto, o difundido en nuestra sociedad”¹⁶⁸.

Según Boris Kossoy, los archivos fotográficos americanos y europeos demuestran que la circulación de unos mismos gustos estéticos se expandió por numerosos talleres de los fotógrafos del siglo XIX, lo que con frecuencia creaba una homogeneización de esquemas visuales. Kossoy se refiere no solo a los equipos y materiales fotosensibles desarrollados en

¹⁶⁷ Walter Benjamín, “Sobre el concepto de historia” *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Edición y traducción Bolívar Echeverría (México, D.F: Editorial Itaca 2008), 39.

¹⁶⁸ Goyeneche, *Fotografía y Sociedad* (Medellín: La Carreta Editores E.U, 2009), 27-28.

Europa y los Estados Unidos, sino a los modelos de representación fotográfica en las poses, el vestuario, la iluminación, los adornos y accesorios, ampliamente replicados¹⁶⁹.

Lo anterior está relacionado con una corriente fotográfica pictórica que a mediados de la década de 1850 se formó en Inglaterra. Sus mayores representantes fueron los fotógrafos William Lake Price, el pintor Oscar Gustav Rejlander y Henry Peach Robinson. Trabajaron bajo la corriente denominada *High Art Photography* e intentaron rivalizar con los géneros más nobles de la pintura. Influenciados por el arte italiano del Renacimiento e inspirados por la práctica de los “cuadros vivientes”, compartieron un mismo gusto por la narración y la ficción. Esta corriente impulsó el modelo pictórico. Por ello, Robinson publicó en 1869 su libro *Effect in Photography*, donde se refiere a las reglas de la composición, de armonía y equilibrio deben prevalecer para lograr un “efecto pictórico”, característica propia de la fotografía artística. Aunque esta corriente se extinguió a principios de la década de 1860, hubo ecos hasta finales de la década siguiente gracias al trabajo de fotógrafos como Lewis Carroll, y especialmente de Julia Margaret Cameron¹⁷⁰.

Para el caso de los hermanos Rodríguez Márquez, hicieron parte de los procesos de mundialización de la fotografía, en los cuales no solo se apropiaban de ciertas formas del hacer fotográfico europeo, sino que al mismo tiempo adaptaban, es decir, creaban una mixtura entre lo local y lo global¹⁷¹. En efecto, ellos utilizaron accesorios creados localmente y elaborados por artesanos de la ciudad, como la talabartería y la carpintería de muebles rústicos, gremios que han sido poco estudiados por parte de los investigadores, como bien lo señala la historiadora Sonia María Restrepo en su trabajo de grado¹⁷².

¹⁶⁹ Boris Kossoy, “La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica”, en *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994* (Houston: University of Texas Press, 1998). Citado en: Claudia Negrete, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos entresiglos* (México: IIE-UNAM, 2006), 87.

¹⁷⁰ Quentin Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada* (Barcelona: Blume, 2011), 104-108.

¹⁷¹ Escobar, “La obra fotográfica de Horacio Marino Rodríguez Márquez entre negativos y positivos (1889-1900)”, *Piedra, papel y tijera*, 46-65.

¹⁷² Sonia María Restrepo, “Dos periódicos de Medellín, 1866-1867 y 1897”, (trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2016), 27.

Precisamente, en el proyecto mencionado en la introducción sobre Horacio Marino Rodríguez, se refirió que: “la sala para posar era maleable; podía transformarse rápidamente y ofrecer una Europa estereotipada en la elegancia de las tradiciones cortesanas e imperiales, y en la sensación de “progreso” que estaba produciéndose alrededor de la llamada *Belle-Époque* durante el tránsito del siglo XIX al XX, o bien brindar una América local que no se avergonzaba de sus producciones silvestres, provenientes de las faenas rurales, campesinas y propias de las tierras fragosas”¹⁷³.

Bajo estas consideraciones, es pertinente preguntar ¿cómo las técnicas usadas por los hermanos Rodríguez proponen una estética? Y, viceversa, ¿cómo la búsqueda de un efecto estilístico o valor estético exigió la exploración y desarrollo de técnicas específicas? Para dar respuesta a estas inquietudes, serán relacionados con el contexto en el que se creó y desarrolló el establecimiento fotográfico de los hermanos Rodríguez de 1890 a 1930.

¹⁷³ Escobar, *Piedra, papel y tijera*, 39 y 51.

2. La Fotografía Rodríguez, Medellín. 1890-1930

A partir de 1884, Horacio Marino Rodríguez y Francisco Antonio Cano se ofrecieron como dibujantes de retratos y cuadros al óleo y a lápiz. Tres años después, Cano trabajó de manera independiente como ferrotipista y conformó una escuela de pintura. En estos escenarios, se podría inferir que Horacio Marino ejerció individualmente como dibujante y fotógrafo (Imagen 32). Aunque no llevan inscritas la fecha, es probable que hayan sido realizadas hacia 1890, después de la sociedad *Cano y Rodríguez* y antes de la sociedad *Rodríguez y Jaramillo*.



Imagen 32. Horacio M. Rodríguez, *Retrato masculino*, 1890
Tarjeta de visita, 6 x 10 cm., AFBPP.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2019

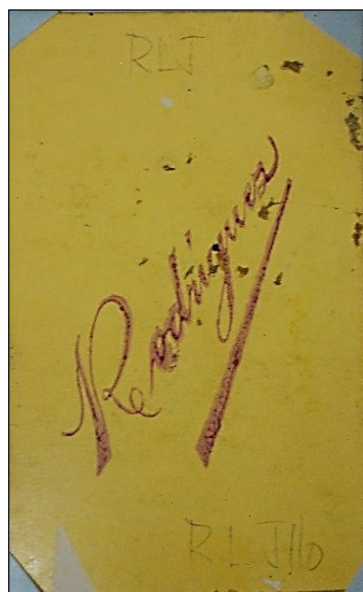


Imagen 33. Tarjeta. Reverso. *Rodríguez* [1890]
Tarjeta de visita, 6 x 10 cm., AFBPP.

Otro asunto que es de resaltar, corresponde a una tarjeta de visita del retrato de Clementina Rodríguez firmado por *Cano y Rodríguez. Fotógrafos*. Clementina, hermana de Horacio Marino, le regaló su retrato con una dedicatoria fechada en 1889 a su tío Ricardo. Hasta el momento no se ha podido encontrar información relacionada en los archivos notariales que den fidelidad de las fechas de inicio y finalización de esta sociedad comercial. Sin embargo, se puede afirmar que Francisco A. Cano y Horacio M. Rodríguez ofrecieron los servicios de dibujo en 1884. Luego, de manera independiente como pintores de retratos, hasta que se asociaron como fotógrafos por un corto periodo de tiempo para crear la firma fotográfica *Cano y Rodríguez*.



Imagen 34. Cano y Rodríguez. *Clementina Rodríguez*. 1889
Tarjeta de vista, 6 x 10 cm., AFBPP.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2019.

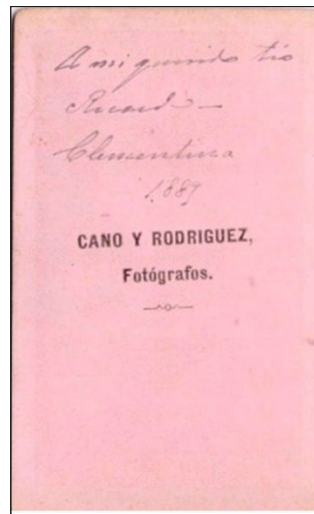


Imagen 35. Tarjeta. Reverso. Cano y Rodríguez, 1889
"A mi querido tío Ricardo. Clementina, 1889".
6 x 10 cm., AFBPP.

Se puede aseverar que desde la llegada de Francisco A. Cano a finales de 1883 o comienzos de 1884 a la casa de la familia de los Rodríguez Márquez, se creó un entrañable nexo artístico y comercial entre Cano y Horacio Marino quienes trabajaron y se enseñaron mutuamente hasta que Cano pudo ser becado para estudiar en París en 1898. Realizaron actividades afines no solo al dibujo y la pintura; también lo hicieron en la talla de mármol y madera; y en retratos fotográficos.

Juan Luis Mejía refiere que para finales del siglo XIX “ya los equipos se habían aligerado y las placas eran mucho más sensibles”¹⁷⁴. En ese contexto había numerosos contactos y conexiones entre Medellín y el resto del mundo y sus élites intelectuales escribían y publicaban variados periódicos, revistas y libros. La ciudad no superaba los 50.000 habitantes, pero sus élites económicas continuaban en la acumulación del capital a través de la minería, el comercio y las nuevas plantaciones de café; lo que les permitió poco a poco iniciar un proceso de industrialización que termina por consolidarse a comienzos del siglo XX¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Juan Luis Mejía, “Prólogo”, *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja* (Medellín: Editorial Universidad EAFIT, 2011), 10.

¹⁷⁵ Juan Camilo Escobar Villegas, “Las élites de la ciudad de Medellín, una visión de conjunto, 1850-1920”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º. 31 (2004): 209-256.

2.1. Primera etapa (1891-1896)

El 30 de octubre de 1891, Horacio Marino Rodríguez contrajo matrimonio con Carlota Haeusler Rincón¹⁷⁶. Cuatro meses antes, fundó junto con su hermano Luis Melitón el establecimiento “*Fotografía y pintura Rodríguez & Jaramillo*”, firma comercial apoyada por el socio capitalista Alberto Jaramillo G., quien aportó la cantidad de cien pesos para cubrir todos los gastos de inversión: materiales europeos y todo lo necesario para el buen funcionamiento y servicios a los clientes. Semestralmente se dividieron las utilidades del cuarenta por ciento para Jaramillo y el sesenta para Horacio, de los cuales la mitad le correspondía a Luis Melitón. Además, los fondos comunes eran destinados para los gastos varios tales como el arriendo del local, pago de pendientes, derechos al distrito, arreglo, aseo, entre otras. En tanto que Horacio y Luis Melitón podían obtener mensualmente sesenta pesos para el primero y veinte pesos para el segundo, gastos que eran administrados por Horacio Marino Rodríguez¹⁷⁷.

El 19 de mayo de 1896 comparecieron ante el Notario Segundo de Medellín los señores Alberto Jaramillo G., como socio administrador y representante legal de la Casa Comercial de “A. Jaramillo y Cía” y Horacio Rodríguez, quienes firmaron una escritura de prorrogar por seis años más la compañía “Rodríguez, Jaramillo y Cía”. En ella, Jaramillo subrogaba sus obligaciones como socio capitalista. Pero, once días después comparecieron los Señores Horacio M. Rodríguez, obrando como socio administrador de Rodríguez, Jaramillo y Cía; y Arturo Jaramillo G., en representación de la sociedad “A. Jaramillo y Cía”, con el fin de disolver dicha compañía de común acuerdo¹⁷⁸.

¹⁷⁶ El 30 de octubre de ese año, Horacio Marino Rodríguez contrajo matrimonio con Carlota Haeusler. *El Espectador*, “Matrimonio”; Luis Latorre Mendoza, *Historia e historias de Medellín, siglos XVII-XVIII y XIX* (Medellín: Ediciones Tomás Carrasquilla, 1972), 333-334. Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez Haeusler.

¹⁷⁷ AHA. “Compañía Alberto Jaramillo G. y Horacio Marino Rodríguez”, Notaría Segunda de Medellín, 16 de julio de 1891. Escritura 1338.

¹⁷⁸ AHA. “Prórroga de Sociedad Rodríguez, Jaramillo y Cía”, Notaría Segunda de Medellín, 19 de mayo de 1896. Escritura 891; “Disolución de una Cía. Rodríguez, Jaramillo y Cía”, Notaría Segunda de Medellín, 30 de mayo de 1896. Escritura 954.

Durante los primeros años de funcionamiento del establecimiento fotográfico, los hermanos Rodríguez informaron, a través de la prensa, haber adquirido todos los negativos de retratos, vistas, santos y cuadros del establecimiento fotográfico Latorre y Meza R¹⁷⁹. Tenían claro que la constancia en el trabajo era la clave para atraer y dejar “satisfechos a los clientes”. Por ello, se idearon una forma novedosa: “Rifas en el establecimiento fotográfico”, pues, quien los ocupara con un producto que les dejase un dinero de tres a cinco pesos, se hacía acreedor a una boleta para una rifa. Pero si querían obtener dos boletas, estas equivalían a seis u ocho pesos, y así sucesivamente. Las rifas se hacían cada dos meses, con la posibilidad de llevarse fotografías de imágenes, retratos, vistas, entre otras formas visuales. Quien escribió el aviso de prensa aplaudió esta idea comercial, no tanto por el dinero recaudado, sino por el valor de la obra fotográfica rifada¹⁸⁰.

En esta etapa, la Fotografía Rodríguez y Jaramillo lograron obtener dos premios por sus trabajos fotográficos. El primero les concedieron medalla de primera clase en la Exposición de Artes de Medellín en 1893; el segundo corresponde al concurso realizado por la revista *Luz y Sombra* de Nueva York, otorgándole medalla de plata por haber presentado la fotografía titulada “Los zapateros”.

¹⁷⁹ Horacio Marino Rodríguez, “Al revés”, *El Fénix* (8 de octubre de 1892). Santiago Londoño afirma: Enrique Latorre formó varias empresas de corta duración, entre ellas con Gonzalo Gaviria y Pastor Restrepo, después de disolver otra que tuvo con Emiliano Mesa Restrepo (Fotografía de Latorre y Mesa, conocida también como Latorre y Meza R). También se retiró de la que formó con Restrepo y Gaviria y en 1899 inició otra más con un señor de apellido Montoya (Fotografía Montoya y Latorre). “Otros fotógrafos, tarjetas de visita y precios de la fotografía”, *Testigo Ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Universidad de Antioquia y Biblioteca Pública Piloto, 2009), 73.

¹⁸⁰ Rodríguez y Jaramillo, “Rifas”, *El Espectador* (29 de abril de 1893).

2.2. Segunda etapa (1897-1901)

Para 1897 Luis Melitón Rodríguez a la edad de veintidós años contrajo matrimonio con Carmen González Tobón¹⁸¹. En ese mismo año la sociedad *Rodríguez & Jaramillo* se había disuelto y por lo tanto los hermanos Rodríguez debieron buscar nuevas alternativas económicas para poder sobrellevar los costos que antes le correspondían al señor Alberto Jaramillo. Esta preocupación y las estrategias empleadas fueron explícitas en un aviso publicado por los Rodríguez, aunque mantuvieron el nombre de la sociedad fotográfica con Jaramillo, anunciaron su atención al público en el establecimiento reformado al estilo europeo. Se hizo énfasis en la autonomía de los espacios fotográficos en el edificio y en las nuevas condiciones de los salones de recepción y *toilette*, adornados lujosamente con cuadros de Cano. Una novedad comercial fue el ofrecimiento de enseñanza para hombres y mujeres a precios moderados. También se constituyeron en comisionistas del arte fotográfico, pero aseguraron que mantenían “precios fijos iguales a los de las demás fotografías”¹⁸².

Tras superar la disolución con el señor Jaramillo, Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez Márquez comparecieron ante el Notario Segundo, Clodomiro Ramírez para crear la Sociedad “*Fotografía de Rodríguez Hermanos*”. Para hacerlo, contribuyeron con un capital de cien pesos, que por mitades aportaron en útiles y materiales de fotografía. Acordaron que ambos podían usar el nombre de la firma y ser administradores de la Compañía. Igualmente, podrían utilizar los fondos comunes hasta ciento veinte pesos mensuales durante los siguientes cuatro años¹⁸³.

Por esa época, Horacio Marino tuvo un lugar destacado entre los fotógrafos de Medellín, motivo por el cual Benjamín Calle Muñoz -en esa época no utilizaba los artículos “de la” en su nombre-, quien también ejerció este arte, le envió una carta a Rodríguez desde el municipio de Girardota con el objetivo de establecer un estudio fotográfico y ser recomendado a los habitantes de Medellín. Ante esta petición, Horacio publicó dicha carta y su respectiva respuesta en el periódico *El Espectador* refiriéndose a los trabajos realizados por el experimentado fotógrafo con las siguientes palabras: son de “buen gusto y exquisito

¹⁸¹Véase: Horacio M. Rodríguez, *Melitón Rodríguez*, 1897. Ref. BPP-F-006-0861. Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez González.

¹⁸²Rodríguez y Jaramillo, “Fotografía y pintura de Rodríguez y Jaramillo”, *El Espectador* (13 de junio de 1896).

¹⁸³AHA. “Firmas de Horacio M. Rodríguez y L. Melitón Rodríguez”, Notaría Segunda de Medellín, 5 de mayo de 1897. Escritura 909.

acabado”. Luego concluye que Calle, con las aptitudes y conocimientos en el arte, bien podría estar no solo en Medellín, sino también en Bogotá o en otras capitales suramericanas¹⁸⁴. Además de este reconocimiento por parte de otros fotógrafos, también fueron aceptados por los jurados del Club Brelán, quienes les otorgaron un diploma de primera clase al presentar un retrato fotográfico femenino.

2.3. Tercera etapa (1901-1920)

Para 1901 Horacio Marino y Luis Melitón firmaron nuevamente un contrato en el que ambos socios eran administradores de la Compañía quienes aportaron la cantidad de cien pesos distribuidos de la siguiente manera: “Sesenta y seis pesos, sesenta y seis centavos (\$66,66) por el Socio L. Melitón Rodríguez o sean las dos terceras partes; y treinta y seis pesos, treinta y cuatro centavos (\$33,34) o sea la tercera parte por el socio Horacio M. Rodríguez”. Dicho aporte estaba destinado para adquirir materiales, útiles y aparatos fotográficos y de pintura. Además, los socios reservaron un 10% “para sus hermanas Rafaela y Amelia Rodríguez como retribución del trabajo de estas en los negocios de la Compañía”¹⁸⁵.

Luego, sin aun haber cumplido los cuatro años establecidos en la anterior escritura, los otorgantes de común acuerdo disolvieron la sociedad denominada *Fotografía de Rodríguez Hermanos*, el 16 de marzo de 1904¹⁸⁶. Desde ese momento Luis Melitón anunció en la prensa la adquisición y dirección del establecimiento fotográfico en el periódico *La Organización*¹⁸⁷, donde referenció tanto el certificado notarial como el aviso de los nuevos accesorios y los servicios fotográficos, especialmente en retratos grandes y ampliaciones¹⁸⁸. Durante ese periodo Luis Melitón Rodríguez obtuvo varios premios entre diplomas, medallas de oro y mención “fuera de concurso”, distribuidos en los tres certámenes industriales en Medellín; una exposición en Bogotá y en el Primer Centenario de Independencia.

¹⁸⁴ Benjamín Calle y Horacio M. Rodríguez, “Fotografía”, *El Espectador* (13 de agosto de 1898).

¹⁸⁵ AHA. “Sociedad Horacio M y L. Melitón Rodríguez”, Notaría Segunda de Medellín, 22 de Julio de 1901. Escritura 2372.

¹⁸⁶ AHA, “Disolución de Sociedad Rodríguez Hermanos”, Notaría Segunda de Medellín, de 16 de marzo de 1904. Escritura 330.

¹⁸⁷ Dirigido inicialmente por Nicolás Mendoza, *La Organización* se empezó a publicar el 13 de noviembre de 1903 con ediciones semanales hasta el número 11, cuando empezó a salir dos veces a la semana contenía información política y judicial, literatura, variedades y anuncios. Esta publicación vivió 10 años, hasta el número 950 del 14 de mayo de 1913, como periódico bisemanal dirigido por Libardo López.

¹⁸⁸ *La Organización*, “Certificado” y “L. Melitón Rodríguez”, (25 de marzo y 15 de abril de 1904).

Cuadro No. 2. Cronología y reconocimientos de la Fotografía Rodríguez. 1891-1938

ETAPAS	PERIODO	RAZON SOCIAL	SOCIOS	OCUPACION	RECONOCIMIENTOS
PRIMERA ETAPA	1891-1897	Fotografía y pintura Rodríguez & Jaramillo	Alberto Jaramillo G. Horacio M. Rodríguez L. Melitón Rodríguez Ernesto Martínez [Gabriela Rodríguez]	Capitalista Dir. Fotógrafo principal Asistente-retocador Asistente-retocador Asistente-retocadora	1893. Exposición Bellas Artes. Medalla de primera clase. Trabajos fotográficos sobre porcelana, lino y papel salado. 1895. Concurso revista Luz y Sombra. N.Y. Los zapateros.
SEGUNDA ETAPA	1897-1899	Fotografía Rodríguez Hermanos	Horacio M. Rodríguez L. Melitón Rodríguez Ernesto Martínez [Gabriela Rodríguez]	Dir. Fotógrafo principal Asistente-retocador Asistente-retocador Asistente-retocadora	1899. Exposición Club Brelán. Diploma de primera clase. Retrato de María Salazar
TERCERA ETAPA	1901-1920	Fotografía Rodríguez Hermanos	L. Melitón Rodríguez Horacio M. Rodríguez Amelia Rodríguez Rafaela Rodríguez Miro Ramona Enrique Márquez	Socio (66.66%) Socio (33.34%) Ayudante-fotógrafa Ayudante Ayudante Ayudante Ayudante	1904-1906. Certámenes industriales. Diplomas de honor y medallas de primera clase. 1905. Exposición en Bogotá. Salas de asilo. 1910. Exposición primer centenario de la Independencia. Medalla de oro, diploma de primera clase y fuera de concurso
CUARTA ETAPA	1923-1938	Fotografía Melitón Rodríguez e hijos	L. Melitón Rodríguez Alberto Rodríguez Gabriel Rodríguez Enrique Rodríguez	Dir. Fotógrafo principal Ayudante Ayudante Ayudante	1923. Exposición de Antioquia. diploma de honor 1932. Feria exposición Nacional. Diploma de honor y medalla de oro 1938. VII Exposición Nacional de Industrias, Artes y Ganadería. Pereira.

Fuente: cuadro elaborado por la autora, basado en los dos primeros capítulos y en el Anexo 2.

Aquí es importante hacer un paréntesis y reafirmar que si bien, a finales del siglo XIX Horacio Marino actuaba como el director-fotógrafo del establecimiento, también realizaba trabajos alternos relacionados con la agrimensura y la arquitectura. Efectivamente la participación de Horacio Marino en las actividades se vio disminuida y por lo tanto, la función de Luis Melitón Rodríguez fue más activa a partir del año 1901 y tres años después adquirió oficialmente el cargo de director-fotógrafo principal. (Cuadro 2).

En ese contexto, Horacio Marino iniciaba labores como arquitecto y constructor¹⁸⁹. No obstante, para 1905 anunció en el periódico *La Patria* que solicitaba “trabajo remunerado”, aunque era socio de la firma constructora *Ángel & Rodríguez*. Esta sociedad estuvo dedicada a la arquitectura, la construcción, la agrimensura, el levantamiento de planos, el dibujo lineal, ornamental y algunos conocimientos en contabilidad en los que Horacio debió alternar con las actividades fotográficas¹⁹⁰. Así lo dio a entender, pues lo podían encontrar en la oficina de arquitectos o en la Fotografía Rodríguez. Por ello, sería plausible

¹⁸⁹ Para conocer con más detalle lo relacionado con esta transición, véase en particular el texto de Luis Fernando González Escobar, “Horacio Marino Rodríguez (1866-1931): el modernismo arquitectónico de Medellín y la transformación de una ciudad”, *Piedra, papel y tijera*, 186-207.

¹⁹⁰ Horacio M. Rodríguez, “Horacio M. Rodríguez. Solicita trabajo remunerado”. *La Patria* (octubre de 1905).

que las imágenes referidas al desarrollo urbanístico hubieran sido tomadas por Horacio Marino Rodríguez, quien se especializó en estos asuntos.

Durante el periodo de 1897 a 1920, la evolución de la Fotografía Rodríguez mantuvo los intereses en prestar los servicios en pintura y fotografía, combinados con labores de talla en mármol, oficios artesanales heredados de su padre. Según un aviso pautado en la prensa refiere a la combinación de labores artesanales y artísticas realizadas por los hermanos Rodríguez: “LÁPIDAS EN MÁRMOL. Hijos de Melitón han recibido un espléndido y variado surtido en su taller de la calle Palacé. Gran rebaja de precios¹⁹¹. En el mismo lugar donde funcionaron las oficinas de arquitectura y fotografía. Al respecto, se debe a partir de 1904 no se ha consultado las escrituras notariales que den a conocer los criterios y condiciones de la sociedad creada en la cuarta etapa.

2.4. Cuarta etapa (1920-1938)

Como se ha referido hasta el momento, Luis Melitón Rodríguez comenzó como ayudante en el establecimiento bajo la dirección de Horacio Marino, quien posteriormente se dedicó a las actividades arquitectónicas. Por esta razón, Luis Melitón desde 1901 adquirió mayores responsabilidades con las funciones del estudio fotográfico y tres años después fue director y fotógrafo principal hasta 1938, es decir, cuatro años de su muerte¹⁹².

Durante ese periodo, ofreció a la clientela un variado servicio por el esmerado trabajo y buenos retratos, al competir con Rafael Mesa y Benjamín de la Calle, quienes también pautaban en algunos periódicos y revistas de la ciudad. Igualmente, la participación de sus hermanas en el establecimiento fotográfico es bien interesante, especialmente de Amalia o “memos” como se refirió a ella en el diario, permite afirmar que la Fotografía Rodríguez estuvo representada no solo por él, sino también por Amalia Rodríguez, quien aparece en las guías comerciales de esa época como fotógrafa. (Anexo 2).

Sin embargo, Luis Melitón mantuvo el interés empresarial de su establecimiento al enseñarle este arte a tres de sus hijos mencionados en la introducción, pero ante la falta de otras fuentes no permiten establecer con veracidad la fecha exacta en la cual se conformó la firma “Melitón Rodríguez e Hijos”, aunque la información hallada en los diplomas obtenidos

¹⁹¹ Luis Melitón y Horacio Marino Rodríguez, “LÁPIDAS EN MÁRMOL”. *El Cronista* (21 de junio de 1907).

¹⁹² Melitón Rodríguez falleció el 28 de febrero de 1942, fue inhumado en el Cementerio San Pedro y sus despojos se hallan en la cripta de la iglesia Jesús Nazareno.

y en las fotografías tomadas al establecimiento se puede identificar que dicha sociedad se creó al iniciar la década del veinte. (Imagen 36).



Imagen 36. L. Melitón Rodríguez, *Foto Rodríguez*, 1920
20 x 25 cm., AFBPP.

En síntesis, la historia empresarial de la familia Rodríguez inició con el taller de marmolería de Melitón Rodríguez Roldán entre 1873 y 1889 aproximadamente. Luego, para 1891 los hermanos Rodríguez Márquez conformaron una sociedad de fotografía, la cual se clasificó en cuatro etapas: en las dos primeras, Horacio Marino fue el director y fotógrafo principal, mientras que su hermano menor Luis Melitón actuaba como ayudante; en las siguientes etapas Luis Melitón trabajaba como fotógrafo y marmolero. Aquí se debe rescatar la presencia de las hermanas Rafaela, Amelia (fotógrafa) y probablemente Gabriela Rodríguez, quienes hicieron parte de las actividades y por ende de los reconocimientos y prestigios adquiridos entre 1891 y 1930. En ese periodo se realizaron alrededor de sesenta mil placas de vidrio, referidas principalmente a los retratos de estudio dentro del establecimiento, asuntos que serán abordados a continuación.

3. El retrato de estudio en la Fotografía Rodríguez

La fotografía de estudio tiende a ocultar, en ocasiones, los orígenes sociales de los clientes. En los establecimientos, el fotógrafo ofrece vestuarios, accesorios, adornos, gestos y posturas. El acto fotográfico en la sala de pose es un momento para posar, para presentar y representar lo que el fotografiado cree que es o lo que el fotógrafo consideraba más apropiado para su cliente. Con frecuencia ese momento ante la cámara registra el nivel económico y cultural de quien posa. Es en ese sentido que los archivos fotográficos portan un gran valor documental. El acto fotográfico termina siendo entonces una puesta en escena en la cual se construyen representaciones fotográficas y mentales de lo que se piensa que se es y/o de lo que se desea ser.

En este sentido, Goyeneche señala que son los medios para las representaciones con un carácter de clase. Es decir, “los vestuarios, los objetos emblemáticos, los fondos y las poses son la referencia del *buen gusto* y del mundo *artístico*. Pero, al mismo tiempo, las fotografías de estudio, en sí mismas, se convierten en representaciones”¹⁹³.

Detrás de la anterior negociación existían, además de los objetos para lucir al momento del clic, una serie de técnicas que incluían saberes químicos y físicos especializados. Por ejemplo, durante las últimas décadas del siglo XIX, se realizaron fotografías en papel albuminado elaborado con clara de huevo, cloruro de sodio y nitrato de plata, con el fin de acentuar el negro en contraste con el blanco y los grises. En la fotografía dejaba una textura más definida y brillante. Después de este procedimiento, las fotografías del retrato y paisaje eran montadas en tarjetas de cartón, donde se corregían los defectos de las copias. De esta manera, los hermanos Rodríguez crearon y procedieron en la realización de las fotografías estereoscópicas, positivos en vidrio, impresiones al carbón, porcelana, madera, mármol y telas. Técnicas que fueron explicadas por Horacio Marino Rodríguez en el manual antes mencionado.

Rodríguez recomendaba dejar a un lado técnicas ya superadas a finales del siglo XIX, como el daguerrotipo, el ambrotipo, el melainotipo, el ferrotipo, el colodión húmedo y el colodión seco. Proponía a cambio realizar la placa seca de gelatinobromuro de plata, el manejo del yoduro, el cloruro de plata, las sales de hierro y platino. También describía los espacios y materiales empleados, como el cuarto oscuro, el laboratorio, los útiles, los

¹⁹³ Goyeneche, *Fotografía y Sociedad*, 202.

químicos, la cámara y los objetivos. Sugirió que antes de tomar las fotografías, era entonces necesario el manejo técnico, la creatividad, el estilo, la pose, la composición y la iluminación¹⁹⁴.

3.1. “LUZ es nuestra dirección”

En los numerosos avisos que los hermanos Rodríguez publicaron en la prensa, se refieren a los diferentes servicios fotográficos y lo relacionado con los últimos adelantos del arte. A partir de mediados de 1894 comenzaron a anunciar los nuevos adelantos tecnológicos como las firmas telegráficas. En este caso, ellos señalaron que la palabra LUZ sería la asignada para el establecimiento fotográfico *Rodríguez & Jaramillo*¹⁹⁵. Con esto, no solamente recibían mensajes de los clientes, sino que también expresaban la importancia que conllevó esta palabra en el lenguaje fotográfico y en los propósitos de los fotógrafos.

Todo este conjunto de acciones publicitarias estaba encaminado a generar confianza y credibilidad en los trabajos realizados, a presentar la preocupación y el esfuerzo por tener el establecimiento fotográfico con los materiales necesarios con el fin de ofrecer a la clientela un variado servicio acorde con las demandas del momento. En este sentido, el Ferrocarril de Antioquia, a través de un comunicado de prensa, fortaleció la política publicitaria de los Rodríguez recomendaba a los habitantes de la ciudad visitar la fotografía *Rodríguez & Jaramillo*, donde realizaban “buenos retratos”, comparados con otros establecimientos fotográficos europeos o norteamericanos¹⁹⁶.

Los hermanos Rodríguez inicialmente trabajaron en un local arrendado. Pero un año después, la prensa referenciaba la construcción de un edificio por los señores *Rodríguez y Jaramillo*, basándose en “las reglas dadas por los mejores maestros europeos y americanos en Fotografía”. Además, las cámaras, el gabinete de *toilette* estaba lujosamente adornado para el “bello sexo”¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Rodríguez, *Diez y ocho*, 12.

¹⁹⁵ Rodríguez y Jaramillo, “Luz”, *El Esfuerzo* (julio de 1894).

¹⁹⁶ *El Espectador*, “Contrato del ferrocarril”, (28 de agosto de 1892).

¹⁹⁷ *El Espectador*, “Cuestión palpitante”, (18 de junio de 1892).

En 1893 apareció otro aviso titulado “A la cárcel”, y advertía que a prisión debe ir todo aquel que desee casarse o recién casado y no regale un retrato de la novia o esposa sobre telas finas como lino y seda que hacen en la fotografía *Rodríguez y Jaramillo*. Señalaron que este método era novedoso, bello e ideal para obsequiar un ajuar blanco marcado con el mismo retrato del dueño¹⁹⁸. Al respecto, Horacio refirió que para realizar este método se debe preparar una mezcla de solución de cloruro de sodio en agua de lluvia para luego sumergir en ella “la parte de la tela en que se desea obtener la imagen”. Una vez seca la tela se procede a la impresión de la imagen. Luego, para fijarla se sumerge toda la tela en un cubo con agua limpia y luego baño fijador. A los diez minutos queda fijado el retrato; se escurre bien y se lava durante dos horas en agua corriente¹⁹⁹.

Otros destacan el novedoso sistema de retratos sobre porcelana, el cual no dejaba nada que desear ni difería de las piezas extranjeras conocidas en la ciudad²⁰⁰. Su formación artística y técnica continuaba y por ello, en 1895, ofrecieron retratos en variadas dimensiones, desde miniaturas hasta tamaño natural; anunciaron la ejecución de vistas panorámicas y estereoscópicas; así como copias en ferrotipo y en porcelana. En otro aviso del mismo año, resaltaban las virtudes de Horacio Marino Rodríguez para realizar grabado en vidrio, quien además inventó y construyó una máquina para vistas y retratos estereoscópicos, y se apropió del saber para hacer retratos sobre porcelana y al carbón²⁰¹.

Precisamente, esta máquina estereoscópica fue relacionada en la revista *Luz y Sombra* describiéndola de la siguiente manera: “Consiste nuestro plan en dos espejos que, colocados a cierto ángulo reflejan hacia el objetivo la imagen del objeto que se quiere reproducir, obteniéndose de este modo en la pantalla de afocar dos imágenes”²⁰². Recomendaban que esta cámara debe estar situada de espaldas al sujeto. Luego, se toma el fotograma y al sacar las copias no tendrían necesidad de cortar el cliché ni invertir las dos copias.

¹⁹⁸ Rodríguez y Jaramillo, “A la cárcel”, *El Movimiento* (30 de septiembre de 1893).

¹⁹⁹ Rodríguez, “Fotografía sobre telas”, *Diez y ocho*, 54-55.

²⁰⁰ *El Espectador*, “Fotografía sobre porcelana”, (12 de abril de 1893).

²⁰¹ *El Dúo*, “Suelos”, (8 de agosto de 1895).

²⁰² *Luz y Sombra*, vol. IV, n.º. 3, “Estereoscopia”, (marzo de 1897): 63.

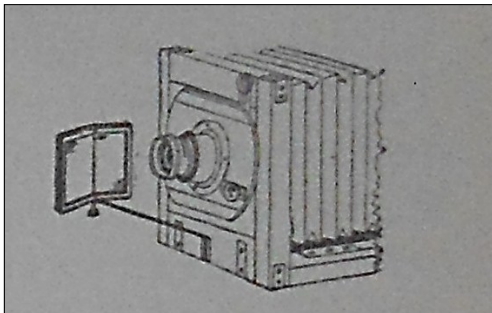


Imagen 37. Fotgrabado, “*Estereoscopia*”. 1897
Luz y Sombra, vol. IV, n.º 3 (marzo de 1897): 63.
 CPBUA. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 38. Fotografía Rodríguez, *Máquina fotográfica*, s.f
 AFBPP. Foto tomada por Deneiber Mesa (Líder de contenidos
 Museo Cámara de Maravillas), 2020.

De acuerdo con la información suministrada por doña Gabriela Arango refirió que los hermanos Rodríguez habían inventado y construido aparatos fotográficos, entre ellos una máquina fotográfica (Imagen 38) y una ampliadora. Estos objetos y otros materiales propios de la marmolería y la fotografía son conservados en el AFBPP. Un ejemplo de esta técnica es el retrato de la Fotografía y pintura Rodríguez & Jaramillo tomada en 1893. (Imagen 39).



Imagen 39. Fotografía Rodríguez, *Fotografía Rodríguez y Jaramillo*, 1893
 Fotografía estereoscópica, 20 x 25 cm., AFBPP.

Allí se aprecia a cuatro jóvenes ubicados en el corredor de un patio empedrado absortos en el objeto que sostienen en sus manos. Uno de ellos es Luis Melitón Rodríguez, quien recostado sobre una columna sostiene lo que podría ser un negativo en vidrio del tamaño 13x18 centímetros aproximadamente, al lado de una cubeta y una jarra que se encuentran en el piso; junto a él, un poco más adelante, se encuentra Horacio Marino Rodríguez quien observa detenidamente un papel o una fotografía en positivo.

Los otros dos jóvenes fijan su mirada en revistas e imágenes. Llama la atención que uno de ellos no lleva calzado y su vestuario difiere significativamente del otro, lo que podría suponer que eran los clientes y no había distinción de clases al momento de atender al público en el establecimiento. Al fondo de ellos sobresale un telón en fondo blanco donde se lee: “Fotografía y Pintura. Rodríguez y Jaramillo”. En una de las mesas contra la pared se observan dos retratos expuestos sobre la mesa: el de mayor tamaño corresponde a un matrimonio y el otro a un retrato de una novia o de una niña en su primera comunión, momentos e imágenes de la vida de una mujer católica signados por el mismo valor: “la virginidad”.

Al respecto, Santiago Londoño describió esta imagen de quienes aparecen y levantó una sospecha sobre el posible fotógrafo: ¿será Francisco Antonio Cano el que obtura el botón de la cámara?²⁰³ Inquietud que se suma a la información suministrada por el fotógrafo Pedro Nel Gregory, cuando aseguró que en el estudio fotográfico dirigido por Horacio Marino trabajaba una hermana -quizás era Gabriela- la encargada de retocar los negativos, y un ayudante llamado Ernesto Martínez²⁰⁴.

Cabe señalar que la técnica de la vista estereoscópica la definió Horacio en su manual *Diez y ocho lecciones sobre fotografía* de la siguiente manera: la vista estereoscópica es tomada desde un punto de vista distinto y por consiguiente no son iguales. La fotografía de la izquierda corresponde a lo que se vería con el ojo del mismo lado cubre el derecho y viceversa. Los dos lentes del aparato hacen converger los rayos visuales a un solo punto donde forman una imagen única que es la que se percibe en relieve. El aparato que se empleaba para estas fotografías era el estereoscopio²⁰⁵.

²⁰³ Londoño, *Testigo ocular*, 17.

²⁰⁴ P.N.G., “La fotografía en Antioquia”, *El Esfuerzo* (23 de julio a 9 de agosto de 1895).

²⁰⁵ Rodríguez, *Diez y ocho*, 25-26.

Si bien es cierto, algunos fotógrafos antioqueños tuvieron la oportunidad de viajar a Europa y educarse en el arte fotográfico, como lo hicieron Pastor Restrepo, Gonzalo Gaviria, Emiliano Mejía y Enrique Latorre. Este último es referenciado por Santiago Londoño quien conjetura que Latorre y otros fotógrafos tuvieron acceso a algunos libros de fotografía publicados en el extranjero. En este sentido menciona al vicepresidente de la Sociedad Francesa de Fotografía Alphonse Davanne, quien escribió dos tomos titulados *La Phothographie, traité théorique et pratique*²⁰⁶. Estos volúmenes fueron impresos por la librería Gauthier-Villars, el primero en 1886 y el segundo en 1888. En estas obras el autor abordó el estudio de diversos procedimientos fotográficos, entre los cuales se destacaban la albumina, el colodión húmedo, la placa seca de gelatino-bromuro de plata, los procesos de impresión en papel negrita, el fotograbado y los colores en fotografía²⁰⁷.

Los hermanos Rodríguez probablemente estuvieron en contacto con los fotógrafos mencionados arriba y quienes los precedieron en la ciudad. Pero también es posible afirmar que sus conocimientos fotográficos provinieron de una formación autodidacta, a través de los libros franceses sobre fotografía publicados en las dos últimas décadas del siglo XIX. Esta aseveración se desprende de la firma que Horacio Marino Rodríguez dejó en la portada del libro *L'art en photographie*, publicado en 1898 por Frederic Dillaye; también se observa las inscripciones “HMR” y “Rodríguez y Jaramillo” que aparecen en los lomos y en la portada de los libros de H. Baden Pritchard, *Les ateliers photographiques de l'Europe*, de 1885; H. Vogel, *La photographie et la chimie de la lumière*, de 1878, y M. H. Fourtier, *Dictionnaire pratique de chimie photographique*, de 1892. (Imágenes 40 y 41).

De lo anterior, se puede afirmar que a partir de estos libros, los hermanos Rodríguez aprendieron no solamente la aplicación de las técnicas fotográficas, también los detalles y los estilos relacionados con la elaboración de retratos en estudio. Otro aspecto es que estos insumos hubieran sido importados por el socio capitalista Alberto Jaramillo G., según lo dejaron expresado en la escritura notarial del 16 de julio de 1891, se lee: “Los pedidos, hasta la completa instalación del establecimiento, gastos de edificio, mobiliario etc. etc. son de cuenta de Jaramillo G.”²⁰⁸. En la actualidad, estos libros son de propiedad del señor Mario Melitón Rodríguez (nieto de Luis Melitón Rodríguez).

²⁰⁶ Londoño, *Testigo ocular*, 75.

²⁰⁷ El primer tomo se encuentra en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

²⁰⁸ AHA. “Compañía Alberto Jaramillo G.”

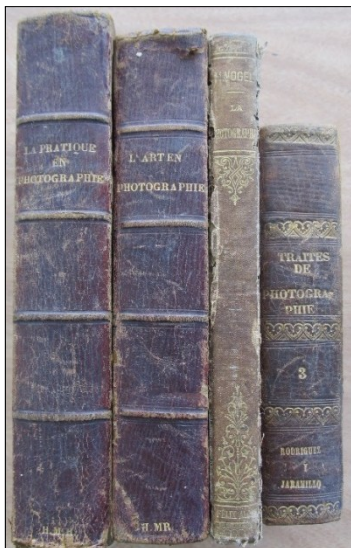


Imagen 40. Varios autores, *Libros de fotografía*, siglo XIX
 Archivo personal de Mario Melitón Rodríguez.
 Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2018.

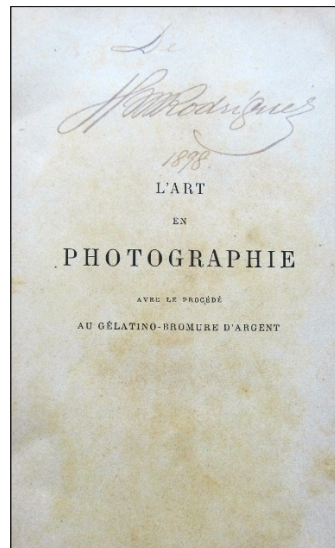


Imagen 41. Contraportada. *L'art en photographie*, 1828
 Archivo personal de Mario Melitón Rodríguez.

Los Rodríguez, en sus inicios artísticos, obtuvieron conocimientos fotográficos que les permitieron poner en práctica un gran profesionalismo y una alta calidad en sus trabajos. Valores que fueron comentados en el periódico *El Espectador* como “un gran adelanto en las artes”, tras asegurar que se trata de uno de los mejores y más lujosos establecimientos fotográficos del país, debido a la gran cantidad de retratos realizados con materiales traídos desde Francia, Inglaterra y Estados Unidos, como también por la comodidad y elegancia del taller. Merecieron la admiración de la clientela no solo de la ciudad, sino también de los pueblos de Antioquia²⁰⁹.

En consecuencia, su calidad se debía al cuidadoso trabajo, pero también a los materiales importados. Precisamente, las placas que utilizaron eran de vidrio y sensibilizadas con gelatino-bromuro de plata. Entre los tamaños más usados se encuentran los negativos en vidrio de 6.5 x 9 cm y 13 x 18 cm., provenientes de A. Lumière & Ses Fils, Eastman Kodak Company, Ilford Film y Jdrag. Al respecto, Miguel Escobar afirmó, que para 1899 el fotógrafo Enrique Latorre “ofrece en la prensa las placas secas de gelatina marcas Eastman y Lumière”²¹⁰. Entonces, en estas cajas los productores recomendaban a los fotógrafos mantener las placas en un lugar seco y abrirlas solo a la luz roja en un cuarto oscuro.

²⁰⁹ *El Espectador*, “Un gran adelanto en las artes”, (5 de noviembre de 1892).

²¹⁰ Felipe Escobar, “Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia”, *150 años de la fotografía* (Medellín: Fondo Editorial Biblioteca Pública Piloto, 2001), 124.



Imagen 42. Caja. *A. Lumière*, 1889
París, AFBPP. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

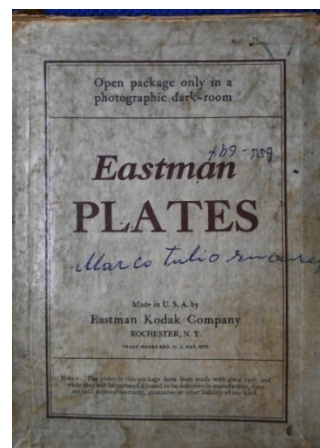



Imagen 43. Caja. *Eastman Kodak*, s.f
New York, sf. AFBPP.

De acuerdo con los documentos del AFBPP, estas cajas corresponden al fondo fotográfico de los hermanos Rodríguez, quienes en sus libretas de trabajo anotaron el nombre de la placa utilizada al frente de cada imagen obtenida. El resultado de la clasificación realizada por los funcionarios del Archivo Fotográfico, a partir del tamaño de las placas de vidrio²¹¹. (Cuadro 3).

²¹¹ Jacqueline García (funcionaria del AFBPP), en entrevista con la autora, enero de 2020.

Cuadro No. 3. Nombre y dimensiones de las placas de vidrio²¹².

PLACAS	Migñon	Visita	Victoria	Álbum	Boudoir	Salón	Paseo
DIMENSIONES ALTO X ANCHO	4 x 6 cm	6 x 9 cm	9 x 12 cm	13 x 18 cm	15 x 20 cm	20 x 25 cm	30 x 40 cm



En este Archivo se puede encontrar soportes en vidrio con emulsión de placa seca de gelatina, representada por tamaños que venían desde Europa: Migñon, Visita, Victoria, Álbum, Boudoir, Salón y Paseo. Cada una, posee unos contenidos propios según el valor comercial y el número de personas retratadas, es decir, las cuatro últimas placas eran los más utilizados para grupos familiares y personas con mayor capacidad económica²¹³.

²¹² Mosaico de placas de vidrio diferentes tamaños, foto por Deneiber Mesa (Líder de contenidos Museo Cámara de Maravillas, BPP); Fondo Fotografía Rodríguez, foto por Jacqueline García (funcionaria del AFBPP); detalle de las placas de vidrio “Visita”, foto por Maribel Tabares.

²¹³ Jacqueline García, (funcionaria del AFBPP), en entrevista con la autora, 2020.

Lo anterior se puede complementar con los avisos publicados en la prensa, revistas y directorios de la ciudad, dieron cuenta del marcado interés de los fotógrafos por “especializarse” en una técnica, tras adquirir una nueva placa llamada “Gran Panneau”, es decir, “gran cartel”, utilizada para producir retratos grandes²¹⁴.

Se puede afirmar que las fotografías tomadas por los Rodríguez fueron realizadas bajo estas reglas generales en los diferentes estilos y tamaños de retratos, fundamentado en las recomendaciones del fotógrafo y pintor inglés Henry Peach Robinson²¹⁵. Al respecto, Horacio Marino sugirió realizar estos retratos a una distancia de seis metros y utilizar un negativo de 13 x 18 centímetros (Álbum). Como también, el tiempo de exposición, Rodríguez encomendaba lo siguiente: para un retrato de busto eran necesarios cuatro segundos; para cuerpo entero, dos segundos; y para grupos, un segundo²¹⁶.

En cuanto a los productos necesarios para los fotógrafos fueron ofrecidos en la Droguería Central de Pastor Restrepo a “precios sin competencia”²¹⁷. En los mismos establecimientos fotográficos vendían los materiales necesarios para el trabajo en este oficio, como ocurrió en el de Gonzalo Gaviria, quien además de ofrecer la fotografía instantánea y del cristalotipo, también suministraba marcos, álbumes, listones dorados, negros y plateados, vidrios planos y para tumbas; guardapelos y toda clase de útiles para fotografía²¹⁸.

Las posibilidades técnicas fotográficas utilizadas en la última década del siglo XIX, Horacio Marino, en su manual de fotografía, explicó varias de ellas. Para hacer fotografías al carbón era necesario “una hoja de papel grueso cubierto de una capa de gelatina coloreada con tinta china, que es carbón puramente pulverizado”. Después de fusionar este papel con otros químicos, el fotógrafo procedía a la sensibilización. Finalmente, el autor detalló el proceso adecuado para lograr impresiones sobre el papel al carbón, porcelana, madera y mármol²¹⁹.

²¹⁴ Rodríguez y Jaramillo, “Nos llegaron las placas”, *Las Novedades* (6 de octubre de 1896).

²¹⁵ Henry Peach Robinson, *L'atelier du photographe* (Paris: Gauthier-Villars, 1888).

²¹⁶ Rodríguez, *Diez y ocho*, 17.

²¹⁷ Julio Restrepo, “Señores fotógrafos”, *El Espectador* (2 de febrero de 1898).

²¹⁸ Gonzalo Gaviria, *Mensajero Noticioso* (27 de octubre de 1881).

²¹⁹ Rodríguez, *Diez y ocho*, 51-52.

3.2. Iluminación

Horacio Marino recomendó la luz difusa del sol con una inclinación de 45° grados aproximadamente, a los dos lados del modelo, con el fin de evitar “los contrastes de luz y sombra”. Por regla general, dice Rodríguez, un retrato está bien alumbrado cuando “las pequeñas luces de los ojos, son exactamente iguales”. Para ello, debe colocarse un *reflector* oscuro del lado de la luz para evitar las sombras fuertes, el reflector blanco para minimizar las sombras no era recomendable. Aclaró que la mejor luz para elaborar retratos en Colombia era la luz del Sur durante los primeros meses del año y la del Norte durante los últimos meses²²⁰.

En la revista *Luz y sombra*, con la que Horacio Marino Rodríguez fue agente distribuidor de esta revista en la ciudad, dieron a conocer el procedimiento apropiado para obtener los “efectos de sombra”, basado en las teorías de A. Latour, quien planteó las distancias correctas entre los objetos que ayudan a la iluminación (telón de fondo, pantalla de cabeza, bastidor cubierto con tela opaca, cámara, reflector, cortinas) y el modelo²²¹.

De la concordancia existente entre las explicaciones que Horacio dio en su manual y el planteamiento retomado por Latour para explicar las iluminaciones en los modelos, se puede inferir que este procedimiento era aplicado a los retratos de claroscuro y otras técnicas que se apreciaban en las obras fotográficas de los hermanos Rodríguez.

²²⁰ Rodríguez, *Diez y ocho*, 12-13.

²²¹ *Luz y Sombra*, “Efectos de sombra”, n°. 10 (octubre de 1897): 226.

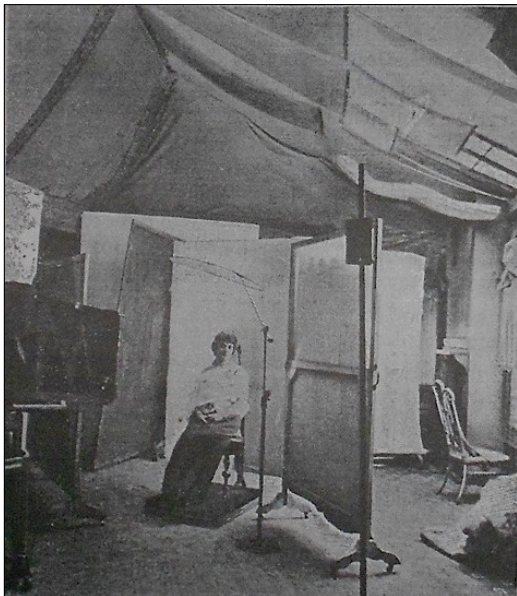


Imagen 44. Rev. *Luz y sombra*, “Efectos de sombra”, 1897
Luz y Sombra, n.º. 10 (octubre de 1897): 226. CPBUA.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

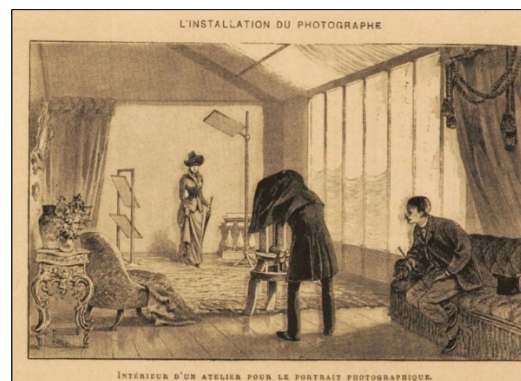


Imagen 45. F. Dillaye, *L'installation du photographe*, 1896
L'art en photographie. Avec le procédé au gélatino bromure d'argent. (Paris: à la Librairie Illustrée, 1896), 161.
<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-14817>

Los estudios fotográficos de finales del siglo XIX, utilizaron dos sistemas diferentes de iluminación. Por ejemplo, en el lado izquierdo de la modelo hay un bastidor de tela opaca que impide la luz del costado, con el fin de recibir toda la luz directa detrás de ella. (Imagen 44). En cambio, el empleo de las persianas de pantalla, las cuales reciben la luz del exterior de la ventana y rebota en el lugar donde no hay fuente de luz; es por ello que se observa en la imagen el rostro totalmente iluminado, mientras que en la anterior se ilumina un solo lado. (Imagen 45).

De acuerdo con la revisión de las placas de vidrio realizados por los hermanos Rodríguez, no se aprecia visiblemente la utilización de “la pantalla de la cabeza”, sino otros objetos, principalmente los telones, las cortinas y el reflector o persianas de pantalla como lo denominó Frédéric Dillaye en el libro mencionado. Precisamente, las “persianas de pantalla” fueron objetos que aparecieron en la mayoría de los retratos realizados desde 1890 hasta 1920 aproximadamente en el taller de los hermanos Rodríguez. Esto indicó que los fotógrafos tuvieron una constante preocupación por las luces y sombras en los retratos de estudio.

Además de lo anterior, se pueden inferir a partir de las libretas de apuntes que los fotógrafos dejaron inscritas los nombres de las personas retratadas y el tamaño de la placa; en ocasiones el estilo fotográfico y si “gustó” o “no gustó”. Durante el periodo estudiado se pudo evidenciar el predominio de los siguientes estilos: en primer lugar, los retratos denominados “Ruso”, en segundo lugar, el retrato “a la Rembrandt” y por último el retrato “Luna o Luz de luna”.

En cuanto a las modalidades “Perfil”, “Busto”, “Medio cuerpo”, “Cuerpo entero” y “Grupos” fueron las más usadas en esa época por los fotógrafos europeos. De esta manera, los Rodríguez no solo estudiaron en los libros las técnicas europeas, sino también, los asuntos estéticos que se referían a las poses y al uso de la iluminación apropiada para los retratos de estudio. Cabe resaltar que lo anterior, fueron revisadas minuciosamente con el fin de presentar un informe preciso, igualmente se revisaron las imágenes las cuales están sin digitalizar por parte del AFBPP, por lo cual permitió realizar una iconografía más completa.

Ahora bien, dichas modalidades fueron referenciadas por Robinson quien señaló las poses para los diferentes tipos de retratos realizados en el estudio fotográfico. Precisamente, uno de los más utilizados por los fotógrafos era el retrato de “cabeza”, el cual demandaba más atención. Por ello, el fotógrafo debía no solo conocer sobre arte pictórico -así fuera un aficionado-, sino también saber ubicar el modelo. Generalmente lo dispusieron de perfil, de manera que si el retrato comprendía la cabeza, los hombros nivelados y el cuerpo vertical, el fotógrafo debía hacer por lo menos tres imágenes diferentes, con el fin de escoger la mejor expresión del retratado. Estas características también podían ser aplicadas en los retratos de “busto” y de “medio cuerpo”, es decir, el cuerpo podía estar al frente y la cabeza al lado del hombro, lo cual le daba al cuello un movimiento agradable. Estas mismas observaciones se aplicaban al retrato de perfil, cuidando que la torsión del cuello no inclinara la cabeza hacia adelante²²².

²²² Robinson, “De la pose et de l’arrangement du modèle”, op. cit., 48-56.

3.2.1. Retrato “Ruso” o fondo negro



Imagen 46. Horacio M. Rodríguez, *Amalia Madriñán*, 1894
13 x 18 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)



Imagen 47. Horacio M. Rodríguez, *Olga Santamaría*, 1894
(no gustó), 13 x 18 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)

De acuerdo con la información hallada en las libretas de la Fotografía Rodríguez, este estilo de retratos se realizó entre 1892 y 1910. Es decir, que los hermanos Rodríguez utilizaron en varias ocasiones el retrato “ruso”, en especial en los retratos femeninos. Generalmente, estas fotografías eran logradas cuando la modelo posaba de espaldas y giraba la cabeza al lado derecho, esto permitía la apreciación del rostro y la parte superior de la espalda; se utilizaba telón de fondo negro o gris. De esta manera, el retrato del sujeto fotografiado tiene un espacio más nítido con encuadres encerrados.

En los libros que se han revisado sobre las técnicas y las estéticas practicadas en Europa, se pudo identificar que el fotógrafo Frédéric Dillaye, en el libro *La théorie, la pratique et l'art en photographie*, refiere que el fondo más adecuado para realizar buenos retratos es el “ruso o fondo negro”, dado que los fondos pintados deben estar acordes con la luz tenue para que el motivo de la atención sea el rostro. Según Dillaye, el fondo “ruso” es apropiado para realizar el mal llamado retrato “Rembrandt”. Al respecto, enfatizó que no hay nada en común entre las obras del artista holandés del estilo claroscuro y un retrato sobre un fondo ruso, es decir, sobre un fondo negro²²³.

²²³ Frédéric Dillaye, *La théorie, la pratique et l'art en photographie. L'art en photographie. Avec le procédé au gélatino-bromure d'argent*. Vol. II (Paris: à la Librairie Illustrée, 1896), 246. <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-14817>

3.2.2. Retrato “a la Rembrandt” o iluminación elegante

Ellen Maas señaló que los retratos “a la Rembrandt” comienzan en los años de 1870. Fue el fotógrafo neoyorkino William Kurtz quien los impulsó²²⁴. En este caso, el estilo es relacionado con el claroscuro que ejecutaba el pintor holandés Rembrandt en sus pinturas. Gracias al maestro Pieter Lastman, Rembrandt adquirió el gusto por los tonos luminosos, episodios de la biblia y mitología clásica. Pero profundizó en lo religioso y desarrolló las características del claroscuro, poco a poco dejando de lado algunos elementos heredados de Lastman, para manejar las luces y sombras inspiradas en el pintor italiano Michelangelo Caravaggio²²⁵.

Este estilo del claroscuro fue aplicado en algunos retratos por los hermanos Rodríguez; tema que Horacio Marino Rodríguez escribió en su manual antes mencionado. Para él, la iluminación “llamada impropia *a la Rembrandt* exige mucho estudio y práctica”, por esa razón no la desarrolló en su obra, pero dio las explicaciones adecuadas para realizar un buen retrato, en el cual al modelo debe dársele una posición sencilla, la que más encuadre, y en el cual “la perspectiva no resulte exagerada”. Resaltó que el fondo en los retratos es de cuidado, debe ser claro, casi blanco para los retratos *de busto* para *viñetear* [desvanecer]; los de fondo oscuro son empleados para vestidos blancos²²⁶.

En 1897 La revista neoyorkina *Luz y Sombra* publicó un artículo titulado “claro-oscuro”, en él se refirieron a los sistemas empleados por los pintores Rembrandt van Rijn y William Turner, este último fue denominado “el pintor de la luz”. Turner empleaba tonos claros, lo que producía en sus retratos abundantes luces con pocas sombras intensas. Por el contrario, Rembrandt recargaba las imágenes de sombras y así producir pocas luces fuertes²²⁷. Desde años atrás, Horacio Marino ya aplicaba la técnica del claro-oscuro, pero los comentarios en *Luz y Sombra* señalaron que la iluminación al estilo “Rembrandt” era literalmente “repugnante”, y por ende, los fotógrafos que aplicaban dicha técnica carecían por completo de la “educación artística del ojo” y de los elementos básicos del arte²²⁸.

²²⁴ Maas, *Foto-álbum: sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 68.

²²⁵ Editora Cinco, *Maestros de la pintura. Rembrandt 1606-1696* (Bogotá: Editora Cinco, 1979), 15-16.

²²⁶ Rodríguez, *Diez y ocho*, 13-14.

²²⁷ *Luz y Sombra*, “Claro-oscuro”, n.º. 10 (octubre de 1897): 235.

²²⁸ *Luz y Sombra*, “La educación artística del ojo”, n.º. 10 (octubre de 1897): 220.

A pesar de esta crítica, Horacio Marino Rodríguez aplicaba esta innovación en los retratos que tradicionalmente se realizaban sin sombras intensas en el rostro. De acuerdo con las anotaciones que los fotógrafos dejaron en las libretas, el estilo “Rembrandt” fue recurrente en los retratos que los hermanos Rodríguez ejecutaron, principalmente en los encuadres de medio cuerpo, busto o “cabeza”. (Imágenes 48 y 49)²²⁹.



Imagen 48. Horacio M. Rodríguez, *Alberto Ángel*, 1893
6 x 9 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)



Imagen 49. L. Melitón Rodríguez, *Sara Mejía*, 1911
20 x 25 cm., AFBPP.

En ambos retratos la dirección de perfil tiene una iluminación de costado, con el rostro dirigido hacia la luz y el fondo gris o negro oscuro. En ese mismo sentido, Robinson escribió sobre “iluminación elegante”, entre las cuales el estilo “Rembrandt” tuvo mayor aceptación. Para Robinson, este estilo es el perfil de la persona iluminada desde atrás y de lado a lado, pero resaltó que no era igual a lo que Rembrandt había podido pintar y cuestionaba esta denominación pero conservaba el nombre y lo respetaba²³⁰. Ahora bien, los presupuestos y las indicaciones que ofreció el fotógrafo inglés para obtener correctamente esta iluminación, el ambiente y los objetos en el establecimiento fotográfico, concuerdan con lo señalado por Horacio Marino Rodríguez.

²²⁹ Cabe señalar que el señor Alberto Ángel [Echavarría] fue esposo de Amalia Santamaría; y Sara Mejía esposa de Enrique Rodríguez González (padres de Henri Rodríguez, nieto de Luis Melitón Rodríguez). Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez González.

²³⁰ Robinson, *L'atelier*, 44.

3.2.3. Retrato “Luna o luz de luna”



Imagen 50. Horacio M. Rodríguez, *Isabel Cano*, 1896
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 51. Horacio M. Rodríguez, *Luz Machado*, 1896
20 x 25 cm., AFBPP.

El retrato “Luna o luz de luna”, según lo registraron en las libretas está referido solamente en la última década del siglo XIX, periodo en el que Horacio Marino Rodríguez dirigió el establecimiento fotográfico. La característica principal de este estilo de iluminación comprende una luz direccionada de forma directa y fuerte hacia la modelo, iluminando solamente una parte del rostro. Es frecuente además que los contornos estén enmarcados por elementos como flores o telones de fondo paisajístico.

Cabe señalar que las dos imágenes anteriores probablemente fueron iluminadas con lámparas de petróleo²³¹ proyectadas a un lado de la modelo, mientras que en el retrato de Rosa Vélez de U. (Imagen portada), fue registrada por Horacio Marino en 1897. En esta placa de vidrio del tamaño 15 x 20 cm, se observa que la iluminación es un poco tenue y que la simulación de la luna, en el telón de fondo, fue pintada sobre la placa del negativo. Este efecto produce que en el positivado se resalten los detalles de las flores que bordean la parte lateral de la ventana.

²³¹ Este objeto fue recomendado por Horacio Marino en el artículo “Fotomicrografía” publicado en la revista *Luz y Sombra* en octubre de 1897.

Se desconoce qué otros fotógrafos locales o internacionales hayan realizado este tipo de estilo fotográfico y en qué época tuvo auge. Lo cierto es que el retrato “Luna o luz de luna” fue registrado en las libretas de los Rodríguez entre 1896 y 1900. Esto no significa que los fotógrafos hubieran dejado de practicar dicho estilo, si se tiene en cuenta el vasto número de retratos que realizaron los Rodríguez durante medio siglo.

3.3. Attrezzo

Attrezzo es una palabra italiana que significa conjunto de objetos de un escenario teatral. Estos objetos o accesorios componen con frecuencia los retratos de estudio. Ellos sirven al fotógrafo para escenificar o ambientar el espacio para el retratado. Entre los más comunes se encuentran telones de fondo, amueblamiento de lujo y/o rústico, cojines, balaustradas, juguetes, cámaras fotográficas, álbumes, cinematógrafos, columnas, espejos, aros y bicicletas, entre otros. Esos objetos se pueden apreciar no solamente en el repositorio digital del AFBPP, sino también en las anotaciones que los hermanos Rodríguez llevaron minuciosamente el registro de los nombres de sus clientes y otros detalles relevantes. Por ejemplo: marzo de 1898, Augusto Botero (talanquera), placa de vidrio: álbum, negativo: 843, caja: 46.

Las “talanqueras” eran un tipo de cerco hecho con cañas entrelazadas y usadas frecuentemente en los retratos. Este objeto en las salas de pose aparecía para engalanar fotografías de finales de siglo XIX y de la primera década del siglo XX. (Imágenes 52 y 53).



Imagen 52. Horacio M. Rodríguez, *Carmen L. Cano*, 1892
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 53. L. Melitón Rodríguez, *Antonio Duque*, 1904
s,d, AFBPP.

Para Robinson, los retratos de pie o cuerpo entero no eran atractivos y los consideraban “pasados de moda”. Sin embargo, el retrato de pie tuvo su popularidad, gracias al interés de mostrar accesorios lujosos y vestidos elegantes. También fue útil para retratar niñas, dado que era difícil saber exactamente la edad de una joven si no se utilizaba algún medio para indicarlo²³².

En cuanto a las ambientaciones con balaustradas, es posible decir que ellas estuvieron presentes en talleres fotográficos de diversas partes del mundo. Eran utilizadas generalmente para retratos de parejas de novios y grupo de mujeres, pero también en retratos de hombres y mujeres individuales sin importar su clase social, que corresponde a un hombre de vestuario tipo campesino, con telón de fondo florecido, y de pie junto a una balaustrada finamente tallada y revestida de una porcelana. (Imagen 54).

²³² Robinson, *L'atelier*, 72-73.



Imagen 54. Horacio M. Rodríguez, *Marco A. Chalarca*, 1893
7 x 13 cm., AFBPP.



Imagen 55. L. Melitón Rodríguez, *José Vicente Leiva*, 1918
15 x 20 cm., AFBPP.

Durante la primera década del siglo XX, Luis Melitón Rodríguez continuó trabajando con algunos objetos como los telones de fondo y las balaustradas, inicialmente elaboradas en madera y luego en cemento. (Imágenes 54 y 55). El análisis que viene haciéndose de lo que sucedía dentro de los gabinetes fotográficos encuentra en las palabras de Edward Goyeneche una cercanía de interés. En efecto, asegura el autor que “los vestuarios, los objetos emblemáticos, los fondos y las poses son la referencia del *buen gusto* y del mundo *artístico*”. Para él “las fotografías de estudio, en sí mismas, se convierten en representaciones”²³³, tal como se considera en este texto.

En la misma línea de análisis se ubica el investigador Bernardo Riego, quien destaca el valor social y cultural de la vestimenta en los retratos de estudio, pues ella permite entender en ocasiones lo que son y el tipo de trabajo social que realizan los fotografiados, pero también facilita comprender sobre todo valores simbólicos que los retratados desean expresar. En otros términos, es factible asegurar que los accesorios en los estudios de fotografía son objetos históricos, estéticos y simbólicos a la vez. Se cargan de múltiples sentidos por medio de la operación técnica y artística que realizan los fotógrafos y que aceptan los fotografiados. El telón de fondo, por ejemplo, pretende introducir “naturaleza” dentro de un espacio urbano.

²³³ Goyeneche, *Fotografía y Sociedad*, 202.

Es decir, crear la apariencia de vivir en armonía con el mundo natural, a través de una escenografía de paisajes en las salas de pose de los estudios fotográficos ciudadanos²³⁴.

Los hermanos Rodríguez realizaron una variada escenografía fotográfica con diferentes objetos decorativos. Se pueden observar en las imágenes, pero en las libretas están nombrados por ellos mismos. Esos denominadores deben tenerse en cuenta al momento de pensar en su significación, en su carga simbólica. Por ejemplo: “roca”, “flores”, “espejo niña”, “abanico”, “talanquera”, entre otros²³⁵.

Como ya se expresó, los hermanos Rodríguez Márquez fusionaron muebles bien tapizados, portadores de diseños textiles y flecos que adornaban sus contornos, con butacas, bancas, y talanqueras de estilo rústico. Igual sucedía con cortinas, tapetes y porcelanas refinadas al lado de piedras, musgos y materiales nativos. Otro objeto utilizado frecuentemente en los retratos era un cojín ubicado sobre un tapete que con frecuencia hizo parte de la ornamentación en los retratos de esposos. (Imagen 57).

Sin embargo, estos accesorios no fueron los elementos decorativos recurrentes para las parejas de clase humilde, en los que en ocasiones los hombres aparecen descalzos y el fotógrafo los cubre los pies con el sombrero del dueño, mientras posa sus manos sobre una silla rústica y la mirada a la cámara. La esposa -de aspecto más joven que él-, viste de blanco y evita mirar al fotógrafo. (Imagen 56).

En este sentido, el sociólogo Pierre Bourdieu señala la diferencia entre la estética “popular” y la estética “cultura”, conceptos que son entendidos bajo la mirada de “modelos culturales”. En consecuencia, afirma que “no podemos dejar de reconocer al gusto popular la dimensión estética a la que aspira, aun cuando esa pretensión le sea inspirada, por lo menos parcialmente, en referencia a la estética culta”²³⁶. Bajo esta premisa, se puede observar que el fotógrafo no descuidó los detalles o elementos estéticos que componen estos tipos de retratos fotográficos sin distinción social. (Imagen 54).

²³⁴ Bernardo Riego, “Mirando las fotografías desde su entorno: la llave del imaginario”, *El análisis de la imagen fotográfica*, Editores: Rafael López y otros (Universitat Jaume, 2005), 28.

²³⁵ Vale la pena señalar que ellos para identificar y posteriormente localizar el negativo correcto y el nombre de la persona retratada, inscribieron en el borde de la placa en vidrio, el número de caja y número consecutivo. Datos que coinciden con las libretas, donde además de esta información aparece los nombres de las placas señaladas en el cuadro 3.

²³⁶ Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 143-148.



Imagen 56. Horacio M. Rodríguez, *Luciano Cortés*, 1898
9 x 12 cm., AFBPP.



Imagen 57. Horacio M. Rodríguez, *Rafael D'Alemán*, 1897
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 58. L. Melitón Rodríguez, *María Teresa Montoya*, 1912
13 x 18 cm., AFBPP.

Otros objetos que hicieron parte de los retratos femeninos fueron los espejos y las ventanas que parecen allí, identifican el espacio interior doméstico y una cierta relación de sensualidad femenina. Los espejos fueron objetos frecuentemente asociados al retrato femenino, pues el acto de mirarse en ellos, acicalarse con calma, revisar el estado de los cabellos, transformar el rostro peinando una cabellera o con un poco de maquillaje, mientras que la mirada de la retratada se posa en el vidrio que le devuelve su rostro y su postura, fue un gesto permitido específicamente a las mujeres y a las niñas. La forma de usar los espejos construía la feminidad. (Imagen 58).

Por otra parte, el cortinaje y los muebles complementaron los retratos de novios, quienes simulaban estar ubicados en una sala. En este tipo de retratos, los ventanales permitieron que las fotografías parecieran tener escenas de la vida cotidiana, como si los novios o esposos, estuviesen en una conversación. (Imágenes 105 y 106).



Imagen 59. Horacio M. Rodríguez, *Miguel Valencia*, 1893
20 x 25 cm., AFBPP.

Por último estaban los retratos en grupo, difíciles de hacer porque se le debía dar un aspecto favorable a cada una de las personas que se encontraban en el estudio fotográfico. La composición fotográfica también se preocupó por el grupo más pequeño, el de una pareja o el de dos personas que podrían tener diferentes relaciones entre sí (amigos, padres e hijos; maestros y alumnos; niñera y niño, entre otras parejas posibles). Robinson recomendó que para obtener un buen retrato de pareja se debe ubicar la dama de pie y el caballero sentado en una silla o en una balaustrada. También sugirió que entre las personas retratadas exista naturalidad, como si estuvieran conversando espontáneamente o que su atención sea atraída por un objeto interesante. Esto con el fin de dar al retrato el efecto de la vida y el movimiento, de la animación de la cabeza y así evitar un aspecto triste²³⁷. (Imagen 59).

²³⁷ Robinson, *L'atelier*, 78-79.

Hermann Wilhelm Vogel (1834-1889) señaló que la pose de los retratados debe expresar naturalidad y que el fotógrafo debe mostrar el lado más ventajoso con el fin de ocultar los defectos, iluminando las partes importantes como el rostro, en la distribución de luz y sombras. El fotógrafo debía excluir todo aquello que sobrecargara el retrato con el fin de crear un ambiente más artístico. El resultado del retrato dependía también del estado de ánimo de la persona retratada o del cambio repentino al momento de la toma, dado que muchas veces el fotógrafo recibía en su estudio a personas desconocidas. Cuando esto sucedía, debía estudiar bien la fisionomía y descubrir las características más sobresalientes del cliente, con el objeto de cambiar la actitud negativa del fotografiado. Vogel dice también que quienes llegan al estudio para ser retratados tienen normalmente una gran incapacidad para elegir su propia pose. En ese momento, el fotógrafo despliega su arte para recomendar ciertas posturas acordes a los intereses del cliente y a los accesorios que lleva puestos, especialmente en el caso de las damas que utilizan demasiados accesorios en el cuello o en ocasiones cintas mal elegidas para el cabello o el peinado²³⁸.

Un accesorio interesante en los retratos, tanto masculinos como femeninos, fue la aparición de máquinas relacionadas con la fotografía y el cine. Fueron frecuentes las cámaras y los proyectores de imágenes estereoscópicas, así como los proyectores de cine de manivela. En algunos retratos hacían parte del primer plano y del encuadre, en otros aparecían como decorados, de la misma forma como lo hacía una planta, una porcelana o un ventanal. Es más, esas máquinas, presentes en los gabinetes de los fotógrafos, manifestaban también el interés por estar actualizados, por apropiarse de nuevas tecnologías y adaptarlas a su oficio. Los hermanos Rodríguez estuvieron atentos a los procesos de circulación de las transformaciones técnicas en su profesión. (Imágenes 60 y 61).

²³⁸ H. Vogel, "Photographie de portraits", *La photographie et la chimie de la lumière* (París: Librairie Germer Bailliere, 1876), 111-112.



Imagen 60. Horacio M. Rodríguez, *Gabriela Rodríguez*, 1893
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 61. Horacio M. Rodríguez, *Manuel Piedrahita*, 1901
13 x 18 cm., AFBPP.

El uso de los objetos disponibles en los gabinetes fotográficos era el resultado de una negociación emocional. En efecto, cuando el cliente llegaba al taller, se iniciaba un proceso de creación con el fotógrafo. El reto de éste era poder interpretar las expectativas del cliente y así ofrecerle su saber y la utilería de su estudio. El maestro de la cámara iniciaba una serie de propuestas, relacionadas con posibles poses y elementos escenográficos como fondos y muebles de acuerdo con el vestuario que portaba el sujeto, aunque quedaba la posibilidad de ofrecerle otras prendas que pudieran satisfacer las emociones y las aspiraciones visuales del fotografiado. En este sentido, Ellen Maas señala que “un fotógrafo podía con intuición construirle a cada cliente el mundo de fantasía o el estatus que este deseara o esperaba para su afirmación”²³⁹.

De acuerdo con las recomendaciones que realizó Horacio Marino en su libro de 1897, “el arreglo del modelo es asunto que demanda más que conocimientos un poco avanzados, gusto artístico natural especialmente en lo relativo al retrato”²⁴⁰. Esta capacidad del fotógrafo debe predominar entonces sobre los saberes técnicos. No obstante, Horacio Marino no deja de hacer cuidadosas recomendaciones para adquirir los conocimientos prácticos que permitan a los fotógrafos hacer buenos retratos. Sugiere, por ejemplo, que cualquiera sea el color del

²³⁹ Maas, *Foto-álbum*, 89.

²⁴⁰ Rodríguez, *Diez y ocho*, 12.

fondo, debe haber un metro de distancia entre la persona retratada y la máquina. Para ello es necesario, además, enfocar dirigiendo “la cámara hacia el objeto que se desea fotografiar, poniéndola todo lo más horizontal que sea posible”²⁴¹.

Al seguir con los sucesos y ambientes dentro de la sala de pose, es importante notar que durante el primer quinquenio de 1890, para realizar retratos individuales o en parejas prevalecieron los telones de fondo paisajístico y el tapete estilo campestre. Con frecuencia era necesario crecer la sala y para ello, en particular para los retratos en grupos numerosos de familiares, el fotógrafo recurría a dos telones de fondo que daban continuidad al paisaje y complementaba con una simulación de ventanal. (Imagen 63). Estas apreciaciones se pueden observar en el repositorio digital del AFBPP.



Imagen 62. Horacio M. Rodríguez, *Elisa Bravo*, 1892
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 63. Horacio M. Rodríguez, *José J. Hoyos*, 1894
20 x 25 cm., AFBPP.

Ahora bien, estos aspectos presentados, que muestran algunas consideraciones sobre el fotógrafo como artista de la cámara y sobre los accesorios de un estudio fotográfico, hacen parte de una estrategia de análisis que permite adentrarse y comprender las dinámicas dentro de los establecimientos fotográficos del periodo investigado. En esa dirección se ha seguido la recomendación de Bernardo Riego, quien propone revisar las imágenes que son reiterativas, pues ellas portan valores culturales instalados: “Justamente, en el siglo XIX, la foto de estudio era una imagen de modernidad, quien va a representarse allí, va a

²⁴¹ Rodríguez, *Diez y ocho*, 14.

representarse como una imagen, como algo moderno [...]”. Riego sugiere igualmente tener en cuenta la fragmentación del espacio, allí donde aparecen elementos funcionales de la escena. Refiriéndose por ejemplo a los aparatos que fueron necesarios, en los inicios de la fotografía, para garantizar que el sujeto fotografiado no se moviera, nota que luego se volvieron comunes algunos objetos para que el modelo estuviera apoyado sobre algo, y ese algo era un referente cultural de su tiempo²⁴².

En la obra fotográfica de Luis Melitón, esta se caracterizó por los retratos no solo de matrimonios, sino también de primeras comuniones en las que la mayoría de niñas y niños son representados con telones de fondo negro, con el fin de resaltar la figura femenina en el caso de las novias, y para exaltar algunos de los elementos simbólicos que componen estos ritos religiosos y ceremoniales, como la mantilla, el ramo de flores, los crucifijos en madera, estampas, velos y en ocasiones pequeños libros de carácter religioso.



Imagen 64. L. Melitón Rodríguez, *Jaime de Greiff*, 1912
20 x 25 cm, AFBPP.

De acuerdo con Ellen Maas, en el transcurso del siglo XIX se experimenta una tendencia en la configuración del espacio de fondo, consistente en una pared con una tonalidad degradada que comienza a sustituir al paisaje pintado sobre telones. También es notorio otro aspecto mencionado en el texto de Ellen: diferentes clases de bastidores empiezan a estar presentes en las salas de pose para acompañar y destacar la figura femenina

²⁴² Riego, “Mirando las fotografías”, 26-27.

retratada. Estos aspectos y otros objetos elegantes como bastones, paraguas, telones, libros y floreros terminan por crear atmósferas de lujo, cercanas a los sentimientos de optimismo que la *Belle-Époque*, o lo que podría llamarse también el triunfo del ideal de “progreso y civilización”, ha hecho surgir en gran parte de las sociedades vinculadas a los procesos de modernización en el planeta²⁴³.

La Fotografía Rodríguez no estuvo ajena a estas transformaciones. En efecto, durante las cuatro décadas estudiadas en esta investigación, tanto Horacio Marino como Luis Melitón integraron a su estudio los detalles antes mencionados, como puede observarse en las fotos que acompañan el presente texto.

3.4. El retoque

Para realizar buenos retoques los hermanos Rodríguez adquirieron habilidades desde jóvenes, trabajaron al lado de su padre y aprendieron a dibujar al lado de su círculo familiar. El retoque era frecuente para corregir defectos en la piel de las personas retratadas o en algunos casos para transformar la iluminación de la imagen. Desde los inicios del establecimiento fotográfico, el artista Mariano Montoya no ahorró elogios para señalar que eran jóvenes de conocimientos artísticos, ambos dibujantes y pintores. En cuanto al retoque refirió que esta técnica era peligrosa en fotografía y señaló que: “lo manejan con primor, pues no abusan de él como los demás fotógrafos que quieren suplir la falta de armonía y de entonación con rayas de lápiz”²⁴⁴.

Estas habilidades artísticas que imprimieron los Rodríguez en los retratos fotográficos corresponden, en buena medida, a las técnicas explicadas por Horacio Marino en su libro *Diez y ocho lecciones sobre fotografía*. En él señaló que cada retrato, realizado en el estudio fotográfico, debe ser sometido a la estética del retoque porque siempre adolece de algunos defectos, algunas veces por las iluminaciones y otras por el aspecto de la piel. Por ello, el retoque es corregir aquellas imperfecciones como la eliminación de manchas, pecas, cicatrices y otros defectos de la piel. En otras ocasiones era necesario para reducir sombras o un fuerte alumbrado que produzca arrugas profundas. Recomendaba realizar el retoque con lápices especiales exentos de grano, como los de la marca Faber.

²⁴³ Maas, *Foto-álbum*, 89.

²⁴⁴ Mariano Montoya, “Sobre los trabajos ejecutados en la Fotografía Rodríguez y Jaramillo”, *El Espectador* (5 de noviembre de 1892).

El autor resaltó que antes de intervenir en el retoque se debe preparar la superficie para que reciba con facilidad el lápiz. Para ello recomendó el barniz llamado *mattolain*, que era una composición formada con goma *dammar* disuelta en trementina. Esta mezcla, al calentarse ligeramente, se usa para frotar el negativo en la parte que se ha de retocar con un pedazo de algodón envuelto en tela de lino y con barniz. Luego, se calienta nuevamente a la lámpara con el fin de extender bien el barniz con otro algodón. Un negativo puede retocarse antes o después del barnizado²⁴⁵.

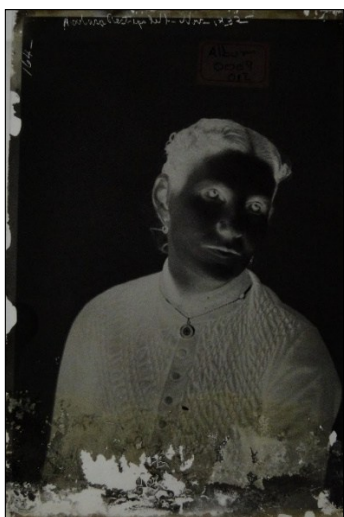


Imagen 65. Horacio M. Rodríguez, *Nicolasa Restrepo*, 1892
Placa de vidrio, 13 x 18 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)



Imagen 66. Horacio M. Rodríguez, *Nicolasa Restrepo*, 1892
13 x 18 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)

Horacio Marino explicó en su libro los pasos para realizar el retoque en el negativo: “A” es el vidrio despulido inclinado, sobre el cual se coloca el negativo “n”, mientras un rayo de luz “R” al caer sobre la superficie del espejo “E”, se refleja y viene a alumbrar el negativo por detrás, como lo indica la línea punteada “R’”. La cabeza del operador se cubre con un velo “V”, excluyendo así toda luz que no sea la reflejada por el espejo²⁴⁶. (Imagen 68).

²⁴⁵ Rodríguez, *Diez y ocho*, 29-32.

²⁴⁶ Rodríguez, *Diez y ocho*, 31.

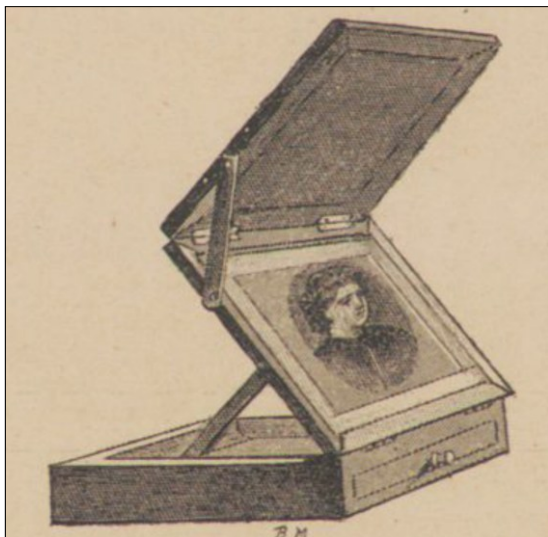


Imagen 67. F. Dillaye, “Pupitre à retouche”, 1896
La pratique en Photographie, vol. I.
 (Paris: à la Librairie Illustrée, 1896), 258.
<https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-14816>

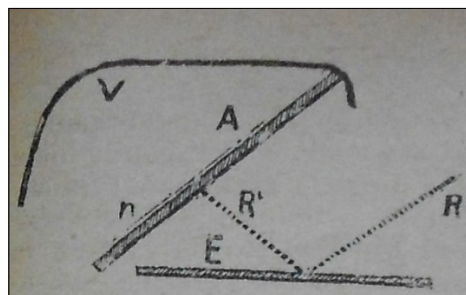


Imagen 68. Horacio M. Rodríguez, *Aparato de retoque*, 1897
Diez y ocho lecciones sobre fotografía
 (Medellín: Tipografía del Comercio, 1897), 31.
 CPBUA. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Las recomendaciones que Horacio Marino dejó en su libro concuerdan con los planteamientos del fotógrafo Frédéric Dillaye, en *La théorie, la pratique et l'art en photographie*, publicada en 1896. Allí refirió que inicialmente era partidario de hacer fotografías sin retoques, pero luego admitió que se podía mejorar el retrato sin distorsionarlo y solo con un gran interés artístico²⁴⁷.

Estas prácticas del retoque en la fotografía fueron abordadas por la historiadora del arte Juanita Solano. Durante la elaboración de su tesis doctoral tuvo la oportunidad de revisar los negativos en vidrio y no tanto las fotografías en positivo. Esto le permitió plantear que los Rodríguez realizaron una gran cantidad de negativos retocados, y producir tonos en las pieles de las personas parecidos a los de una porcelana, especialmente en el caso de personas jóvenes que no necesitaban dicho retoque. Concluye que los hermanos Rodríguez realizaron una excesiva cantidad de negativos retocados, en comparación con las obras de Benjamín de la Calle. Esta diferencia cuantitativa, más la consideración según la cual las personas que acudían al establecimiento de los Rodríguez eran personas de la media y alta sociedad del

²⁴⁷ Frédéric Dillaye, *La théorie, la pratique et l'art en photographie*. “La toilette des phototypes”, vol. I, (Paris, Librairie Illustrée, 1896), 257-258.

Medellín de la época, la conduce a plantear que en el taller de los Rodríguez aparecía el imaginario de identidad conocido como “raza antioqueña”²⁴⁸.

Esta técnica del retoque, Luis Melitón la continuó durante la dirección del establecimiento fotográfico a principios del siglo XX, como lo escribió en el *Diario Cuaderno de Caja* el 9 de marzo de 1906, manifestó que esta técnica le fastidiaba cada día más. Esta actividad era frecuente y requería mucha concentración y cuidado. Aunque el negativo de un retrato fuera el mejor, casi siempre adolecía de algunos defectos difíciles de evitar, algunas veces por la iluminación y otros por el aspecto de la piel.

En síntesis, las técnicas y estéticas que los hermanos Rodríguez realizaron, permiten vislumbrar ciertas características, códigos de pose y posturas implícitas en las fotografías de estudio. En este caso, con base en el corpus de imágenes seleccionado de retratos femeninos, es posible afirmar que algunas mujeres fueron escenificadas de acuerdo con el estatus social al que pertenecían o deseaban pertenecer. Las poses y las miradas variaban según la intencionalidad del fotógrafo o de la persona retratada. Si bien el fotógrafo ambientaba el espacio con accesorios propios del estudio fotográfico, finalmente era el cliente quien rechazaba o aprobaba el producto entregado, es decir, el retrato en positivo sobre una tarjeta de visita o también llamada cartas.

De acuerdo con las libretas de registros que ellos llevaron durante el periodo estudiado, al dejar inscritos detalles que permiten saber quiénes y cuándo acudieron al gabinete, así como los estilos fotográficos, el tipo de la placa y si “gustó” o “no gustó” (Imagen 47). Estos aspectos permiten abordar diferentes formas fotográficas que se emplearon en la Fotografía Rodríguez, en especial los retratos femeninos los cuales se analizarán de acuerdo con un corpus de imágenes seleccionadas en el repositorio del AFBPP.

En otras palabras, las producciones fotográficas de los Rodríguez adquirieron un estilo en el que no solo reprodujeron los gustos estéticos de un cierto sector de la sociedad de Medellín, sino también la incursión de elementos locales para la creación escenográfica en un estilo pictórico en los diferentes retratos realizados dentro del estudio fotográfico. Este largo proceso se constituye en el registro fotográfico; el proceso del revelado, el retoque, el positivado y por último la fotografía adherida sobre una tarjeta de cartón, que es finalmente

²⁴⁸ Juanita Solano, correo electrónico a la autora, 30 de octubre de 2019. Véase también un artículo publicado por ella titulado: “The other’s other. Portrait Photography in Latin America, 1890-1930”, *Beyond the face: new perspectives on portraiture* (National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, 4 september 2018): 193-209.

el producto final que el cliente recibe. Un ejemplo de ello, son las tarjetas de visita de la familia Santamaría Gómez, quienes fueron retratados por los Rodríguez durante dos generaciones, como se verá a continuación.

3.5. Las tarjetas de visita

Este tema fue abordado por el investigador Eduardo Serrano quien en su libro *Historia de la fotografía en Colombia*, afirma que la invención de la tarjeta de vista fue atribuida a varios fotógrafos europeos y reclamados por otros. Lo cierto es que “en 1854 André Adolphe Disderi solicitó la correspondiente patente y que fue él quien logró popularizarla al encontrar un sistema que reducía el costo de la fotografía dividiendo el negativo en diez partes”²⁴⁹.

Desde la segunda mitad del siglo XIX este sistema fue ampliamente utilizado por los fotógrafos a nivel global. Es por ello que en los álbumes familiares que se hicieron a partir de los procesos de mundialización del saber fotográfico estuvieron enriquecidos por retratos multiformes. Ellos son en efecto huellas y vestigios de la modernidad en cada sociedad donde llegaban las técnicas para hacer fotografías.

En este sentido, Serrano referenció a los fotógrafos más destacados del país durante el siglo XX. Entre ellos figuraban Demetrio Paredes, Antonio Faccini, Julio Racines, Pastor Restrepo, Antonio Esperon, Quintilio Gavassa, Gonzalo Gaviria, Racines & Villaveces, Duperly & Son, Vargas de la Rosa Hermanos, Wills y Restrepo, Antonio J. Bravo y los hermanos Rodríguez, quienes realizaban los retratos de estudio y luego entregaban a sus clientes la fotografía sobre una tarjeta o carta para los retratos.

Precisamente desde la creación del establecimiento los hermanos Rodríguez, anunciaban que eran constantes las nuevas adquisiciones en todo lo relacionado con los elementos del arte fotográfico. De esta manera, informaban a su clientela los diferentes tamaños de las placas de vidrio que realizaban para los retratos (Cuadro 3). Como también las “diez y seis o veinte clases de tarjetas o cartas para los retratos”, aptas para quienes asistían al establecimiento²⁵⁰. En otro aviso afirmaban haber recibido de Europa y Estados Unidos “los modernos procedimientos del arte y las innovaciones que van introduciéndose”²⁵¹. Esto

²⁴⁹ Serrano, *Historia de la fotografía*, 94.

²⁵⁰ *El Espectador*, “Cuestión palpitante”, (18 junio de 1892).

²⁵¹ *El Dúo*, “Rodríguez y Jaramillo. Fotógrafos”, (8 agosto de 1895).

quiere decir que el establecimiento fotográfico dirigido por Horacio Marino Rodríguez, estaba al tanto de los adelantos técnicos y estéticos de la fotografía extranjera.

Estas formas y estilos de las tarjetas de visita, materiales traídos de Europa o Estados Unidos, servían de soporte a la fotografía que a su vez fue un objeto de recuerdo para los seres queridos a los que se les entregaba. Un ejemplo de esto fue la dedicatoria que le entregó la señorita Mercedes Gómez en mayo de 1896 a su prometido Germán Santamaría Piedrahíta²⁵². En dicha tarjeta se lee: “Para German como prueba [sic] del inmenso amor que le tiene su Merceditas”. Luego, en diciembre de ese año contrajeron matrimonio, como se pudo rastrear en el repositorio del AFBPP²⁵³



Imagen 69. Horacio M. Rodríguez, Mercedes Gómez, 1896
9 x 12 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)

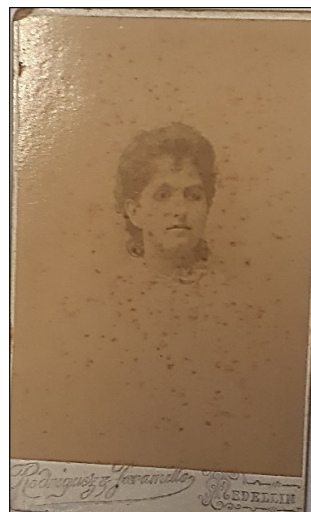


Imagen 70. Tarjeta. Mercedes Gómez, 1896
9 x 10 cm., SPBUE. Foto por Maribel Tabares, 2020.

²⁵² Daniela Gómez, *Como te olvidan. La historia de Teresa Santamaría* (Medellín: Pulso & Letra, 2014), 16.

²⁵³ Véase: Horacio M. Rodríguez, *Germán Santamaría*, 1896. Ref. BPP-F-006-0817.

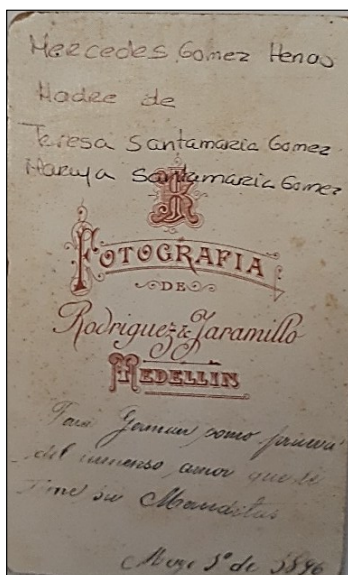


Imagen 71. Tarjeta. Reverso. *Rodriguez & Jaramillo*, 1896
 “Para German como prueba del inmenso amor que le tiene su Merceditas”.
 Mayo 1° de 1896. Tarjeta de vista, 9x10 cm., SPBUE.



Imagen 72. Horacio M. Rodríguez, *Germán Santamaria*, 1896
 9 x 12 cm., AFBPP.

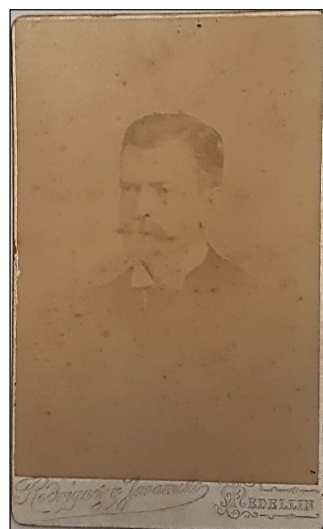


Imagen 73. Tarjeta. *Germán Santamaria*, 1896
 Tarjeta de visita, 9 x 10 cm., SPBUE.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2020.

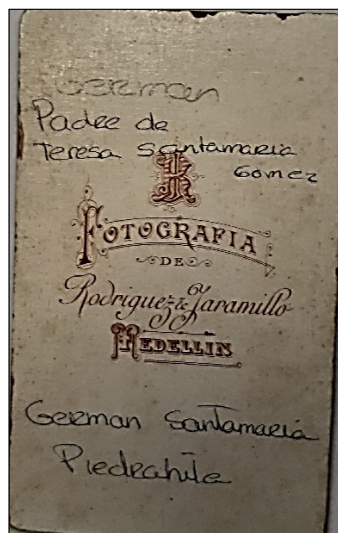


Imagen 74. Tarjeta. Reverso. *Rodríguez & Jaramillo*, 1896
9 x 10 cm., SPBUE

Igualmente, el señor Santamaría recibió otra tarjeta con el retrato de su hija Teresita- de quien se tratará como adulta en el tercer capítulo-, quien tenía apenas un año de edad. En este sentido, se puede observar que las tarjetas de visita hicieron parte de los álbumes familiares, y en el uso íntimo entre quienes las recibían. (Imágenes 75 y 76).



Imagen 75. Tarjeta. *Teresita Santamaría*, 1898
Tarjeta de visita, 9 x 10 cm., SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2020.

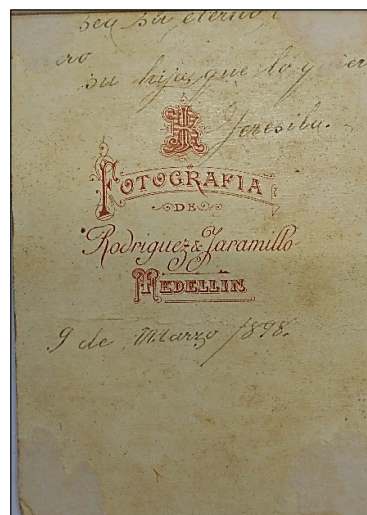


Imagen 76. Tarjeta. Reverso. Dedicatoria. 1898
“[ilegible] su eterno [ilegible]. Su hija que lo quiere”.
9 de marzo de 1898. SPBUE.

De acuerdo con la investigación de Daniela Gómez, el señor Santamaría fue un hacendado que poseía fincas en La Pintada, pero vivía con su familia en Envigado, para facilitar los viajes que debía hacer con la misión de custodiar sus negocios²⁵⁴. Esto permite inferir que la tarjeta con el retrato de su hija y la dedicatoria fechado en 1898 -escrito por su madre-, hubieran sido por alguno de estos viajes.

Además, en estas tarjetas de visita, se pueden observar en el reverso las dos medallas que datan de la exposición en Medellín de 1893 y la de Nueva York en 1895. (Cuadro 2). En otros términos, los hermanos Rodríguez terminaron su relación comercial con el socio capitalista Alberto Jaramillo, pero conservaron los logros profesionales obtenidos durante el tiempo en el cual estuvieron asociados.

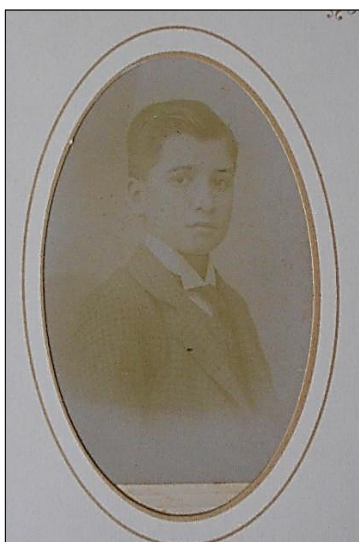


Imagen 77. Horacio M. Rodríguez, [*Joven*], [1897]
Tarjeta de visita, 9 x 12 cm., Medellín, AFBPP.

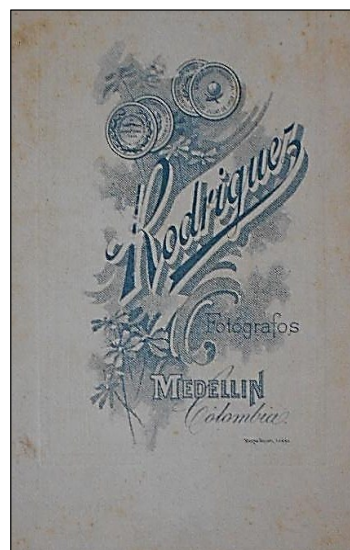


Imagen 78. Tarjeta. Reverso. *Rodríguez Fotografos*, [1897]
Tarjeta de visita, 9 x 12 cm., Medellín, AFBPP.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2019.

Estos logros, premios y reconocimientos eran difundidos no solo en las tarjetas de visita, sino también en los avisos de prensa, donde anunciaban asuntos relacionados con los servicios fotográficos y la posibilidad de “hacer retratos a entera satisfacción”, tal como lo prometió Horacio Marino desde que era un joven pintor de diecinueve años²⁵⁵.

²⁵⁴ Gómez, *Cómo te olvidan*, 16.

²⁵⁵ Horacio M. Rodríguez, “Horacio M. Rodríguez”, *La Esperanza* (15 de enero de 1886).

Por lo anterior, se puede afirmar que tanto los avisos de prensa como las tarjetas de visita daban testimonio de las numerosas relaciones con otros países. No solo por la difusión de libros, máquinas, materiales y técnicas para practicar el oficio y el arte de la fotografía, que eran producidos en otros países, sino también por los criterios para la realización de retratos, paisajes y otras temáticas. La circulación internacional de los anteriores aspectos también venía acompañada de diseños arquitectónicos para la construcción de talleres o gabinetes fotográficos y de diseños de las salas de pose con sus muebles y telones. La transformación de la sociedad *Rodríguez y Jaramillo* en *Rodríguez Hermanos* no afectó ese circuito intercontinental fotográfico.

En términos generales, las temáticas fotográficas realizadas por los hermanos Rodríguez captaron durante cuatro décadas no solamente los ángulos y la evolución arquitectónica de la ciudad, sino también retratos de los diferentes estratos sociales. Entre los personajes reconocidos por la narración histórica y literaria se encontraron el importante militar y político, General Marceliano Vélez; el propietario de la “Fundición Gutiérrez”, señor Pascual Gutiérrez; el pintor y huésped en su hogar, Francisco Antonio Cano; el músico y compositor del Himno Antioqueño, el payanés Gonzalo Vidal; el científico y escritor Manuel Uribe Ángel; el pensador, militar y político Rafael Uribe Uribe; el popular personaje de Medellín, conocido bajo el apodo de “Cosiaca”; y al polemista y escritor, apodado Indio “Uribe”. También viajó a diferentes pueblos de Antioquia, como Yolombó, Rionegro, Marinilla y Santuario. En ellos fotografió los procesos mineros, los caminos y las actividades de los arrieros²⁵⁶.

Igualmente, retrataron, aunque en menor cantidad, escenas fúnebres²⁵⁷. Algunas veces por solicitud de los familiares de los difuntos y otras veces porque asistían con sus cámaras al lugar donde era velado algún fallecido. Las personas retratadas *postmortem* pertenecían no solo a la élite intelectual y política del periodo finisecular antioqueño, sino también que eran parte de la gente del común, individuos que no descollaron en actividades económicas, políticas, científicas o culturales, pero que eran parte fundamental del funcionamiento del sistema social. Los retratos no eran exclusivamente para los adultos, se

²⁵⁶ Tabares, “Melitón Rodríguez”, 79.

²⁵⁷ Este tema fue presentado en una charla titulada “Fotografía fúnebre en Medellín 1890-1930 (Fotografía Rodríguez)”. Historias, Memorias y Fotografías. “Una noche en el Museo”, en la BPP el 27 de noviembre de 2019.

hicieron retratos de vivos y muertos, de niños y viejos, de gente sana y enferma, de sujetos individuales o en grupo y una de las modalidades más frecuentes de esos retratos fue la tarjeta de visita, aquella que por lo regular medía 6 x 10 centímetros.

Como bien lo dice Kossoy “A través de la fotografía dialogamos con el pasado, somos los interlocutores de memorias silenciosas que ellas mantienen en suspensión”. Además, refiere que la fotografía es el instante del origen, es decir, la *primera realidad* (tiempo de creación). El registro fija el hecho, preserva la memoria, esto es la *segunda realidad* (tiempo de la representación)²⁵⁸. En otras palabras, lo efímero y lo perpetuo del documento fotográfico tiene su propio tiempo de vida, su duración sin importar qué tecnologías se utilizó.

²⁵⁸ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 27.

4. Horacio Marino Rodríguez: un escritor de la luz

Horacio Marino Rodríguez se destacó por dirigir en sus dos primeras etapas el establecimiento fotográfico, a la vez que era fotograbador. En 1896 fundó con Luis de Greiff la revista ilustrada *El Repertorio*, en la que fue crítico de arte especialmente algunas de las obras de Francisco A. Cano, titulado: “Nuestros artistas”. Al respecto, se refirió al dibujo “En el lavadero o la lavandera”, como un asunto trivial de una escena cotidiana, en el que se ve en la mujer un retrato de un tipo de sociedad. En uno de los apartes se lee: “¡Cuántos pensamientos dejan traducir la expresión de la cara, la inmovilidad del cuerpo y la tranquila y descuidada posición de las manos y los pies!”²⁵⁹. Exclamó el autor. Renglón seguido resaltó la técnica del dibujo en el que Cano utilizó los trazos de las líneas que forman las figuras de la mujer y el niño, sin olvidar el más mínimo detalle de los pliegues del vestido hasta la configuración anatómica de los músculos. Esto lo comparó con la exactitud de la fotografía, especialmente las manos de la mujer y la cabeza del niño. Para Rodríguez, este cuadro fue la mejor obra que Cano pudo haber realizado, desde el punto de vista de la época, el asunto y el dibujo.

Otro de los dibujos fue “La vaca retrasada”, en el que a pesar de las críticas que le hicieron sobre esta, en cuanto al movimiento de las manos del cuadrúpedo. Rodríguez consideró que sobresalía por el buen dibujo y la veracidad que la pintura imprimió en el movimiento, siendo esta el mayor problema para los dibujantes. Esta fue una buena “REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO”, que ni siquiera una fotografía instantánea podría hacer a pesar de su exactitud²⁶⁰.

Tampoco ahorró elogios para destacar las cualidades artísticas de Cano, quien realizó un cuadro a partir de un cromo de reducidas proporciones y en el cual las diferentes expresiones, los detalles y los rasgos fueron inventados por él. Rodríguez aclaró que estas observaciones se hicieron a partir del *modelo* y la *copia*, es decir, del cromo y el cuadro de Cano, pero no de la obra original del pintor Munkácsy, en la que destacó la fortaleza de Cano: la figura humana y los retratos. Esta reproducción estuvo exhibida en la Fotografía Rodríguez & Jaramillo donde Horacio Marino era el director y fotógrafo del establecimiento a mediados de 1896²⁶¹.

²⁵⁹ Horacio Marino Rodríguez, “Nuestros artistas”, *El Repertorio*, n° 2 (julio de 1896): 53.

²⁶⁰ Rodríguez, “Nuestros artistas”, 54.

²⁶¹ Rodríguez, “Nuestros artistas”, 51-52. Las cursivas son del original.

De acuerdo con lo referido hasta el momento y con las fuentes consultadas se puede afirmar que Cano realizó la obra en grandes proporciones y fue exhibida con la escultura en bronce “Dulce martirio”, cuadros de paisajes y retratos al óleo; y retratos fotográficos femeninos, en la exposición de Bellas Artes de Medellín de 1893. (Imagen 20).

Por otra parte, Horacio Marino realizó ilustraciones de fotograbado para las revistas *El Repertorio* y *El Montañés* dirigida por su compañero de época colegial, Gabriel Latorre. Igualmente, realizó las ilustraciones para el libro *Brochazos* de Camilo Botero Guerra en 1897²⁶². En ese mismo año publicó el manual *Diez y ocho lecciones sobre fotografía* y dos artículos en la revista *Luz y Sombra* en Nueva York.

4.1. Manual *Diez y ocho lecciones sobre fotografía*

En febrero de 1897 Horacio Marino Rodríguez publicó en la Tipografía del Comercio de Félix de Bedout y difundió el manual *Diez y ocho lecciones sobre fotografía*, dedicado especialmente, según su autor, al creciente número de entusiastas en el arte fotográfico, el interesado podía encontrar un conjunto de procedimientos y fórmulas sencillas, ante la carencia absoluta de una obra sobre el tema en el país²⁶³.

Este ejemplar está dividido en dos partes. La primera, consiste en el procedimiento del negativo y la segunda, del positivado. Al final, el autor le agregó una tabla comparativa entre pesas, medidas y algunas fórmulas. En pocas páginas encierra todas las reglas prácticas que necesitaba un aficionado al arte fotográfico a finales del siglo XIX. Era útil e indispensable para todos aquellos que deseaban emprender el estudio de la fotografía.

Hasta el momento, puede ser considerado el primero en el país en abordar estos temas. El texto que estaba dirigido a los aficionados del arte, dedicado al procedimiento del negativo y positivo, contiene grabados, fórmulas y maneras de hacer retratos, paisajes y reproducciones en general. Este contenido se puede relacionar con algunos asuntos temáticos publicados con anterioridad en la revista *Luz y Sombra*, en la cual se hacen referencias a la historia de la fotografía, el retoque, al uso de diversas técnicas como el fotograbado en zinc, la iluminación y el arte de aviñetar. Especialmente, en los apartes de “Lecciones de

²⁶² Camilo Botero Guerra, fue el director de la Escuela Normal de Señoritas en 1899 y donde Luis Melitón enseñó clases de dibujo, como se mencionó en el primer capítulo.

²⁶³ Rodríguez, *Diez y ocho*, 1-2.

fotografía”, en el que dedicaron artículos en cada edición, con la intención de publicarlos en formato de libro, asunto que se desconoce si el proyecto se llevó a cabo.

En estos dos textos se puede inferir que Horacio Marino Rodríguez retomó temas como las técnicas, las estéticas, los procedimientos químicos y aspectos de la revista neoyorkina, así como de los libros franceses mencionados para adaptarlas al contexto de Medellín, para los “Amateurs” con asuntos como las reglas que necesita un aficionado del arte fotográfico y la inclusión de grabados como apoyo visual del contenido descrito.

4.2. Artículos en la revista neoyorquina *Luz y Sombra*

Esta revista neoyorkina al igual que otros libros francés fueron consultados por los hermanos Rodríguez, especialmente por Horacio Marino quien era agente distribuidor en la ciudad y tuvo la oportunidad de no solamente obtener un premio en el concurso fotográfico realizado en 1895, sino también en publicar dos artículos relacionados con la fotozincografía y la fotomicrografía en 1897. Técnicas que fueron utilizadas para sus diversas actividades tanto en las publicaciones de las imágenes en las revistas, como también al servicio de la medicina como fue el caso de la fotomicrografía.

4.2.1. Fotozincografía

Este texto circuló en marzo de 1897 y trató sobre la *Fotozincografía: un artículo práctico y descriptivo de un procedimiento original*. El autor explicó este método, que en su momento era novedoso, diciendo que era fácil, sencillo y económico para ilustrar periódicos o libros, pues no requería sofisticados aparatos fotográficos, solo era necesario un chasis de prensa común: ni cámara ni objetivo, ni ninguna de las operaciones conducentes a la preparación de negativos. Aunque recomendaba tener algunos conocimientos de dibujo o, por lo menos, saber trasladar o calcar sobre una superficie dada. El procedimiento adecuado para obtener un buen resultado lo especificó de la siguiente manera:

Tomo un vidrio perfectamente limpio, y lo colodiono como para obtener un negativo por el antiguo sistema del colodión húmedo; pero en vez de colocarlo en el portaplaques para exponerlo a la luz en la cámara oscura, lo saco en la mano, a la luz fuerte, por unos cuatro segundos, y procedo enseguida a la revelación. [...] No hay necesidad de invertir el dibujo, pues de hecho queda invertido, lo que no deja de ser muy ventajoso. Procediendo de esta manera obtengo un cliché negativo en perfectas condiciones para sacar un buen fotograbado en zinc. [...] En caso de cometer error al dibujar, es fácil remediar después el defecto sobre

el zinc antes de someterlo al mordiente, empleando al efecto la misma punta de acero de que se ha hablado [...]”²⁶⁴.

El autor enfatizó, para aquellos interesados en los procedimientos fotomecánicos, que al hacer la experimentación obtendrían resultados magníficos y admirables a un costo bastante económico.

4.2.2. Fotomicrografía

El segundo artículo se refiere a la *Fotomicrografía*, técnica utilizada especialmente para el desarrollo de las ciencias naturales. Consiste en tener una cámara “touristica” ordinaria y sin objetivo, un microscopio y una lámpara de petróleo o cualquiera otra luz artificial. En este texto, Horacio dibujó el aparato y los accesorios mencionados. Dejó como ejemplo un fototipo, basado en las investigaciones del médico bacteriólogo antioqueño el doctor Juan Bautista Montoya y Flórez, quien estudiaba los hongos producidos en la piel. Con esto explicó el procedimiento para obtener el detalle minucioso de la imagen microbiana, con la advertencia del revelado de las placas, el cual debía hacerse con lentitud.



Imagen 79. Horacio M. Rodríguez, *Hongo*, 1897
Revista *Luz y Sombra*, vol IV, n.º 10
(octubre de 1897): 232. Fotografía impresa sobre papel.
CPBUA. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 80. Horacio M. Rodríguez, *Carate Azul*, 1897
13 x 18 cm., AFBPP.

²⁶⁴ Horacio M. Rodríguez, “Fotozincografía: artículo práctico y descriptivo de un procedimiento original”, *Luz y Sombra*, vol. IV, n.º. 3 (marzo de 1897): 62-63.

Al respecto, vale la pena mencionar la importancia de este médico antioqueño, quien presentó a finales del siglo XIX en París la tesis: “Les carates de Colombie”²⁶⁵. Esta investigación fue referida en la revista *Lectura y Arte* dirigida por Francisco A. Cano, donde resaltaron los aportes científicos de Montoya, acreedor de la más alta calificación en la Facultad de París²⁶⁶. En este sentido, los diferentes estudios realizados por el doctor Montoya y Flórez, contribuyeron no solo en los adelantos médicos a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX en Euroamérica, sino también en la llegada del mundo microscópico a la fotografía.

Además de lo anterior, Horacio Marino registró otros tipos de enfermedades relacionadas con la piel. Algunas de ellas refieren a clasificaciones como “favus imbricado” y “tricoficia clásica de la piel”; en los casos de tumores fotografiaron a la señora María Francisca Vivares y el señor Luis Serna quienes portaban un tumor abultado en la parte posterior del cuello²⁶⁷. Como bien lo señala la investigadora María Fernanda Mora en su escrito sobre la estrecha relación entre las enfermedades y las fotografías realizadas por Horacio Marino Rodríguez: “[...] invitan a revisar las relaciones tejidas entre vida, enfermedad y muerte, relaciones que permitieron el avance y el desarrollo eficaz del saber más importante en la medicina patológica: *la mirada clínica*”²⁶⁸. En este sentido, es importante referir la tesis doctoral del historiador Hilderman Cardona quien afirma que:

Una de las formas de acercarse por parte de la práctica médica a la experiencia del dolor, aunque manteniéndose al margen, la constituye el uso de la imagen donde se retratan cuerpos exhiben las trazas de la enfermedad. Estas imágenes muestran la memoria de un cuerpo que es desmantelado desde su interior, como si la enfermedad y el dolor fueran formas de posesión que carcomen al individuo y a su integridad corporal²⁶⁹.

El autor en su tesis expone el uso de la fotografía médica dio paso a la configuración iconográfica de una semiótica de lo monstruoso y lo deforme “La fotografía registró a aquellos individuos anormales para codificarlos y volverlos comprensibles, una política de la exhibición que intenta construir un estereotipo del otro que resulta ser la imagen inversa

²⁶⁵ Ezequiel Arroyave, “Biografía del doctor Juan Bautista Montoya y Flórez”, *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, n.º. 200 (Medellín: Editorial Granamérica, 1967), 407. <http://academiaantioquenadehistoria.org/revistas/index.php/repertorio-historico/article/view/2153/2234>

²⁶⁶ Eduardo Zuleta, “El Dr. Montoya y Flórez”, *Lectura y Arte* (julio de 1905): 195.

²⁶⁷ Véase: Horacio M. Rodríguez, *María Francisca Vivares*, 1893. Ref. BPP-F-006-0884; *Luis Serna*, 1893. Ref. BPP-F-006-0631.

²⁶⁸ María Fernanda Mora del Río, “El ojo clínico”, *Piedra, papel y tijera*, 78-79.

²⁶⁹ Hilderman Cardona, *Iconografías médicas. Dermatología clínica en Colombia y España durante la segunda mitad del siglo XIX*. (tesis doctoral, Universitat Rovira I Virigil, 2016), 9.

de sí mismo”²⁷⁰. El autor deja claro que la fotografía es un dispositivo de ayuda para el estudio de las enfermedades de la piel y es dentro de ese *espectáculo escénico* que revelan las fotografías existen tres personajes: el paciente que *expone* sus padecimientos; el médico que *emprende* su descripción de la enfermedad; y el fotógrafo, observador científico que pone su arte al servicio²⁷¹.

Por lo anterior, se puede afirmar que la valoración y utilidad de las imágenes médicas, tomadas por los hermanos Rodríguez, contribuyeron a la consolidación de un punto de apoyo visual para los científicos, a la vez del surgimiento de nuevas estéticas entre los practicantes del arte fotográfico.

4.3. El fotograbado en las publicaciones

En 1888, Alphonse Davanne, se refirió a los diferentes procesos del fotograbado. En su texto diferencia entre la heliografía, el heliograbado y el fotograbado, siendo este último el concepto general que da significado apropiado al proceso que él describió en el libro *La Photographie. Traité théorique et pratique*²⁷². Igualmente, la revista *Luz y Sombra* se refirió a la técnica del fotograbado en los siguientes términos: “Representación de un dibujo por medio de líneas negras, tildes o puntos trazados sobre papel blanco, con el que se tiene mejores resultados. La mayoría de los dibujos son copias sacadas directamente de fotografías o bosquejos originales en papel blanco o cartulina”²⁷³.

A finales del siglo XIX y principios del XX, Horacio Marino Rodríguez dirigió el establecimiento fotográfico pero también se desempeñó como editor de revistas, escritor, crítico de arte, dibujante, profesor, estudiante autodidacta de construcción y arquitectura; y fotograbador. En este último oficio fue pionero en Medellín, al lado del fotógrafo Rafael Mesa, en la realización de ilustraciones por medio del fotograbado y la fotozincografía. Estas ilustraciones fueron publicadas en revistas dedicadas a la literatura, las artes y las ciencias.

²⁷⁰ Cardona, *Iconografías médicas*, 2011, 176.

²⁷¹ Cardona, “Lo más profundo es la piel. Cuerpo, lenguaje y enfermedad en la práctica clínica colombiana”, *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina* (Bogotá: Editorial Universidad de los Andes, 2014), 222.

²⁷² Alphonse Davanne, *La Photographie. Traité, théorique et pratique*. Tomo II, (París: Gauthier-Villars et Fils, 1888), 297. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234465g?rk=42918;4>

²⁷³ *Luz y Sombra*, vol. I. n.º. 2 “Fotograbado”, (mayo de 1894): 30-32.

4.3.1. Revista *El Repertorio*²⁷⁴

Entre 1835 y 1894 se tiene registro de más de doscientas publicaciones periódicas editadas en Medellín. La mayoría de ellas dedicada al género literario y muchas otras con secciones consagradas a “las bellas letras”. En 1896, Luis de Greiff²⁷⁵ y Horacio Marino Rodríguez fundaron y dirigieron la revista mensual ilustrada *El Repertorio*. Fue creada para consagrarse especialmente a las bellas artes, la literatura y las variedades. Esta revista publicó su primer número en junio de 1896 y no en febrero, como lo habían previsto los fundadores en una carta enviada a Carlos E. Restrepo en el mes de enero de dicho año²⁷⁶. El segundo número se publicó en julio, con ilustraciones y grabados de Cano, Maya y Rodríguez. Al respecto, el periódico *El Aviso* refirió que eran los primeros ensayos de fotograbado realizados en Antioquia por el señor Horacio Marino Rodríguez²⁷⁷.

En esta revista Horacio Marino llegó a realizar fotozincografías y fotograbados junto con Rafael Mesa, identificados con las iniciales R&M y HMR. Algunos de ellos corresponden a Gregorio Gutiérrez González, José María Villa y Francisco A. Cano, Juan de Dios Restrepo (seudónimo Emiro Kastos), Camilo Botero Guerra (seudónimo Don Juan del Martillo), quienes publicaron novelas, cuentos y poesías en periódicos como *El Pueblo*, *Antioquia literaria* y *La Sociedad*²⁷⁸. Por otra parte, esta revista estuvo alejada de los asuntos políticos y religiosos, aspectos en los que favorecieron para atraer otro tipo de lectores y así mostrar aspectos más culturales de la vida cotidiana regional, como se pudo percibir en las críticas de arte que Horacio Marino realizó a las obras de Francisco A. Cano. Dichas críticas fueron elementos esenciales para el progreso y en los adelantos de las ciencias y las artes.

²⁷⁴ Este apartado fue presentado en las V Jornadas de Estudiantes de Lingüística y Literatura, con la ponencia titulada: “Revista *El Repertorio*. Una forma de civilizar y progresar en el Medellín decimonónico”, Universidad de Antioquia, 28 y 29 de noviembre de 2019.

²⁷⁵ Luis de Greiff Obregón (1869-1944). Nació en Medellín, en el hogar de don Oscar de Greiff Faxé y doña Cecilia Obregón. Contrajo matrimonio en 1891 con Amalia Haeusler Rincón. Durante la guerra de los Mil Días trasladó su hogar a Aguadas, para establecer un almacén y fue agente comisionista de la casa comercial Vásquez Correa dedicada a la compra y venta de sombreros aguadeños, oro y café. Tomado de: Alberto Arias de Greiff, *Luis de Greiff Obregón. Semblanzas y comentarios* (Medellín: Autores Antioqueños, 1985), 12.

²⁷⁶ Luis de Greiff y Horacio M. Rodríguez, “Sr. Carlos E. Restrepo”. Carta. 21 de enero de 1896.

²⁷⁷ *El Aviso*, “El Repertorio”, (9 de julio de 1896).

²⁷⁸ Jorge Alberto Naranjo Mesa, “La ciudad literaria: el relato y la poesía en Medellín, 1858-1930”. *Historia de Medellín* (Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996), 451-453.

Precisamente, los avances en las técnicas de la fotografía continuaron en Europa al finalizar el siglo XIX, momento en el que Horacio Marino Rodríguez y Luis de Greiff eran los directores de la mencionada revista. En esta publicación establecieron que cada número tuviera el retrato de algún hombre notable en literatura, artes y ciencias, acompañado de la biografía y obra. Además, cada edición tendría, por lo menos, tres grabados o fotograbados. Sin embargo, les preocupaba que esta técnica fuera incipiente, porque ocasionaba grandes gastos, sin embargo el deseo de los directores era fomentar este arte.

Los inicios del fotograbado antioqueño hacen referencia a Horacio Marino, quien fue uno de los pioneros de esta técnica. Aunque él le diera los méritos al fotógrafo Rafael Mesa. Dicho texto fue publicado en la revista *El Repertorio*. Allí se lee: “Si tuve la fortuna de ser el autor de los primeros ensayos publicados en Antioquia, fue debido a la circunstancia de estar ausente mi amigo Mesa en esos días que precedieron a la aparición del segundo número de *El Repertorio* y aunque dicho trabajo fue obra mía exclusivamente, reconozco que sin su cooperación anterior, quizá me habría sido difícil hacer algo que mereciera la pena”²⁷⁹.

Posteriormente, en los números siete y ocho de febrero de 1897, la dirección estuvo a cargo de los señores Rodríguez, Luis de Greiff y Guillermo Gardeazábal²⁸⁰. En esta señalaban que el arte del grabado era incipiente y ocasionaba grandes gastos. Ante estos inconvenientes, decidieron ofrecer solamente tres grabados por cada número, mientras perfeccionaban la técnica de la fotozincografía. Los grabados serían trabajados por Francisco A. Cano y Horacio M. Rodríguez²⁸¹. En esta revista había una comunidad intelectual de literatos y artistas que trabajaban conjuntamente por difundir sus creaciones. Fueron frecuentes artículos relacionados con artes plásticas y música y entre los colaboradores estaban Max Grillo, Fidel Cano, Jesús del Corral y Julio Vives Guerra, entre otros. En este número doble de febrero de 1897 apareció una reproducción en fotograbado hecha en los Estados Unidos de la fotografía “Los zapateros”, por recomendación de Horacio M. Rodríguez²⁸². (Imagen 81).

²⁷⁹ Horacio M. Rodríguez, “Justicia al mérito”, *El Repertorio*, n.º. 3 (agosto de 1896): 96.

²⁸⁰ Horacio M. Rodríguez, Luis de Greiff y Guillermo Gardeazábal, “El Repertorio Ilustrado”, *Las Novedades* (13 de febrero de 1897).

²⁸¹ *El Aviso*, “El Repertorio Ilustrado”, (11 de febrero de 1897).

²⁸² *El Repertorio*, “Minucias. Nuestros grabados”, n.º. 7 y 8 (febrero de 1897): 258.



Imagen 81. Horacio M. Rodríguez, “*Los zapateros*”, fotograbado, 1897
El Repertorio, nrs. 7 y 8 (febrero de 1897): 201. CPBUE.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Como se puede observar, en esta revista prevalecieron las temáticas relacionadas con la literatura, poesía, cuento, ensayo, traducciones de autores extranjeros, crítica de arte, historia y ciencia. En sus lecturas se puede evidenciar un pensamiento cosmopolita que aportó al proyecto de “civilización” y “progreso” en medio de la modernización y consolidación de la industrialización en la ciudad, de hecho, influenció a otras publicaciones literarias como: *El Montañés*, *Alpha*, *Lectura y Arte*, *Avanti*, *Sábado*, *Letras y encajes*, *Claridad*, entre otras. Retomaron en parte, el manejo dado a la crítica, la poesía, los cuentos, la novela, las ciencias, las humanidades, las costumbres, la cultura, la educación, la vida social, la ciudad, el uso del arte y las fotografías.

En relación con lo anterior, la revista la *Miscelánea* de Bogotá escribió que “Se ha dicho que el Departamento de Antioquia va a la cabeza del movimiento literario de Colombia. Esta revista y *La Miscelánea* son valientes esfuerzos que tienden a justificar esta opinión muy generalizada. *El Repertorio* publicó siete números, y en cada uno de ellos trae un retrato y varias ilustraciones hechas por el sistema del fotograbado, de tal mérito, que no deslucirían en revistas extranjeras”²⁸³. Esta cita permite entrever que las producciones artísticas realizadas en la ciudad estaban acorde con los adelantos en materia de arte realizados en

²⁸³ *La Miscelánea*, año 3. vol. 7 (mayo de 1897): 252.

Europa o Estados Unidos y que el sentido del progreso y civilización estaban en marcha en la ciudad.

4.3.2. Revista *El Montañés*

La revista *El Montañés* estuvo dedicada a la literatura, las artes y las ciencias. Fue redactada por los jóvenes Gabriel Latorre, Francisco Gómez y Mariano Ospina Vásquez, el primero de los cuales fue el director. Muchas de sus ilustraciones fueron obra de Horacio M. Rodríguez. En esta publicación también se dio cabida a reconocidos fotógrafos de la época como Gonzalo Escovar, Rodríguez Hermanos y Rafael Mesa, entre otros. Algunos talleres de fotograbados tuvieron su espacio en estas páginas como el de Rodríguez & Mesa (Horacio M. Rodríguez y Rafael Mesa) y el de Manuel Botero & Cía.

Algunos de los fotograbados realizados por R&M corresponden a retratos de ciertas personalidades de la ciudad, tal como lo habían hecho también en la revista *El Repertorio*. No obstante, otras temáticas literarias y sociales atrajeron la atención de los fotograbadores. Las habilidades artísticas de Rodríguez y Mesa fueron pioneras en la ilustración de libros y revistas de la ciudad. Pero la destreza de Horacio para transitar de un oficio a otro llamó la atención de Gabriel Latorre, el director de la nueva revista ilustrada *El Montañés*. Latorre escribió y publicó un texto, que denominó “Nuestros predecesores”, para referirse a Luis de Greiff y Horacio M. Rodríguez como fundadores de la revista ilustrada *El Repertorio*.

En esa revista hizo, en primer lugar, un examen de las costumbres autodidactas de Horacio para lograr la producción de “zincografías y fotograbados”; luego reconoció que “la calidad de los clichés confeccionados por Rodríguez” y su capacidad para aprender por sí mismo en medio de tan precarios recursos económicos y académicos, porque “su genio artístico le hacía adivinar lo que ni libros ni maestros le enseñaron; y todo esto sin poder siquiera consagrar a sus nuevos estudios sino breves momentos, hurtados a su oficio de fotógrafo atareadísimo”. En otras palabras, se trataba de un intelectual que estudiaba, aprendía, experimentaba y creaba como fotógrafo, escritor, artista y fotograbador. De ese trabajo surgieron un significativo número de imágenes relacionadas con el retrato femenino, tal como se evidenciará en el próximo capítulo²⁸⁴.

²⁸⁴ Gabriel Latorre, “Nuestros predecesores”, *El Montañés*, n.º. 12 (agosto de 1898): 459.

4.3.3. Libro *Brochazos*

El libro *Brochazos*, escrito por Camilo Botero Guerra, fue una obra literaria con los mejores artículos y novelas cortas que este autor publicó en algunos periódicos locales. Fue editada e impresa en la Tipografía del Comercio en noviembre de 1897. En el prólogo el autor agradeció a Horacio M. Rodríguez, Rafael Mesa, Marco A. Tobón y Gabriel Montoya, quienes realizaron las quince ilustraciones que comprendieron dibujos y fotograbados. Entre ellos se identifican la imagen del autor, dibujada por Horacio M. Rodríguez; otras dos firmadas como “RyM” (Rodríguez y Mesa) tituladas: “Se arrodillaba junto a la puerta... (Cataclismos microscópicos)” y “Veo mi tierra, toda mi tierra... (Una vela a San Miguel)”.



Imagen 82. Horacio M. Rodríguez, *Camilo Botero G.*, 1897
Fotograbado, *Brochazos*, (Medellín: Tipografía del Comercio, 1897), portada. CABUA.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2019.

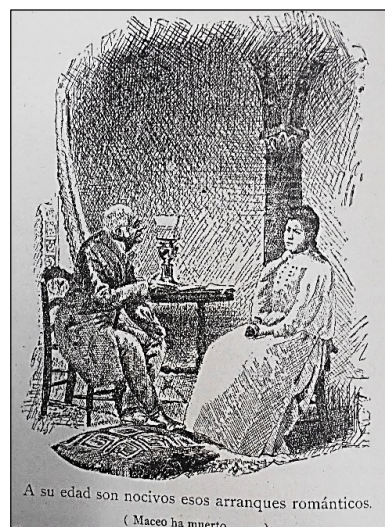


Imagen 83. [Horacio M. Rodríguez], “*A su edad...*”, 1897
Fotograbado, *Brochazos*, 291. CABUA.

Estas imágenes crean una narrativa visual que interpela los textos de Botero Guerra, pero también permiten observar que en el fotograbado representa a una señorita que dialoga con un señor de avanzada edad. La imagen los ubica en un espacio de la casa. Allí se observa un cojín sobre el suelo y en el fondo una columna clásica griega en la cual se insinúan dos arcos. (Imagen 83). Estos elementos son característicos de algunas escenografías producidas por los hermanos Rodríguez al momento de crear sus fotografías, lo que permite constatar una conexión entre el trabajo fotográfico y el de dibujante y fotograbador, por los años

durante los cuales Horacio Marino fue director y fotógrafo del establecimiento en el que también trabajaba su hermano Luis Melitón²⁸⁵. (Imagen 57).

Por lo anterior, se puede afirmar que la técnica del fotograbado realizada por Horacio Marino Rodríguez significó un adelanto para las bellas artes en Medellín, gracias a su presencia en las primeras revistas ilustradas y en algunos libros dedicados a la literatura y la ciencia. En otras palabras, fue un precursor del fotograbado en las diferentes publicaciones de la ciudad, que manejaba con mayor destreza. A lo largo de este texto, se observa el marcado interés en que Luis Melitón aprendiera tanto de los oficios artesanales como de los artísticos, puesto que su hermano menor también incursionó en esta técnica, como se verá más adelante.

En conclusión, las técnicas del fotograbado realizadas en Antioquia, a finales del siglo XIX, pueden ser adjudicadas a Horacio Marino Rodríguez y su círculo de amigos, entre quienes estaban su hermano Luis Melitón, el fotógrafo Rafael Mesa, el escritor Luis de Greiff y el pintor Francisco Antonio Cano. Horacio Marino ilustró con sus fotograbados otras revistas como *Anales de la Academia de Medicina de Medellín*, libros de ciencia como los *Estudios científicos*, de Andrés Posada Arango, y libros literarios como *Brochazos*, referido anteriormente. Este último texto bien podría considerarse uno de los más importantes de la literatura costumbrista en Antioquia y quizás el primero con ilustraciones.

²⁸⁵ El libro *Brochazos* contenía trecientas ochenta páginas. En algunas de ellas aparecen las ilustraciones, entre grabados y fotograbados, realizadas por Horacio M. Rodríguez y Rafael Mesa. El libro costaba 2 pesos con 80 centavos. Se vendía en la librería de Carlos A. Molina y en la Agencia general de Botero y Giraldo. *El Espectador*, “Brochazos”, (25 enero de 1898).

5. Luis Melitón Rodríguez: un artista del retrato

“Me hace falta luz (saber)
y me caigo en las sombras (estupidez)
por falta de luz”.
L. Melitón Rodríguez
Cuaderno de Caja, 1907

Durante el periodo analizado los hermanos Rodríguez dejaron consignados en libretas las fechas, nombres, el tipo de tarjeta, número de caja y negativo de cada uno de los retratos que realizó; vistas panorámicas de Medellín y espacios urbanos y rurales en otros pueblos antioqueños. De esta manera, Luis Melitón adquirió un estilo propio que lo llevó a consagrarse como uno de los mejores fotógrafos artísticos del siglo XX, respaldado por los premios obtenidos no solamente en Medellín, sino también en Bogotá y Pereira. A través de un aviso publicado en el periódico *El Cronista*, demostraba los premios obtenidos desde 1893 hasta 1905.

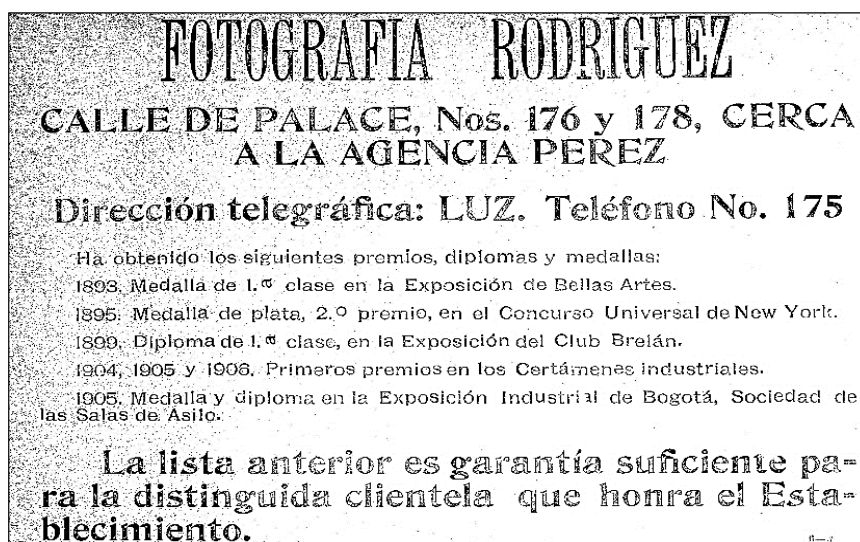


Imagen 84. L. Melitón Rodríguez. Aviso, “Fotografía Rodríguez”, 1908
El Cronista, (19 de febrero de 1908). SPBUA.

Para 1911 el establecimiento fotográfico fue catalogado de “primera clase” junto con el de Gonzalo Escovar y el de Rafael Mesa, mientras que los de Benjamín de la Calle y Daniel A. Mesa recibieron la categoría de “segunda clase”. Al respecto, Santiago Londoño afirma que dicha clasificación era “con fines tributarios”, lo que permite concluir que “los tres

primeros eran de mayor tamaño y mejores ingresos, mientras que los segundos habrían sido, en términos comparativos, medianos o pequeños y con menor capacidad económica”²⁸⁶.

Durante este periodo (1904-1930), el establecimiento fotográfico incrementó considerablemente la cantidad de imágenes relacionadas específicamente con retratos de novias, primeras comuniones, grupos familiares, parejas de esposos y madres (Cuadro 4).

5.1. Diario *Cuaderno de Caja de la Fotografía Rodríguez*

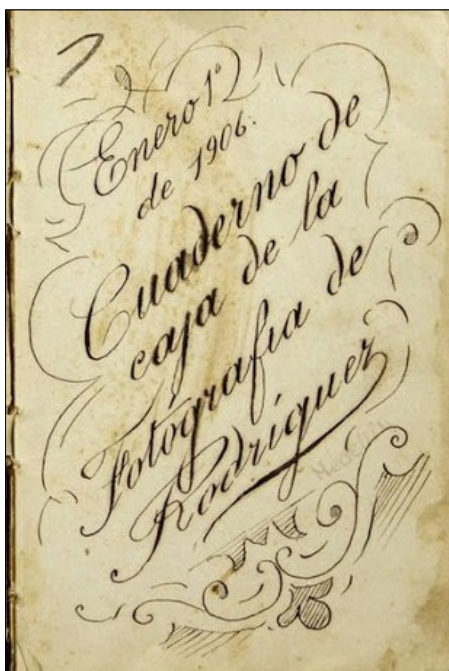


Imagen 85. L. Melitón Rodríguez, Diario. *Fotografía Rodríguez*, 1906
1 de enero de 1906. AFBPP.

Cuando tenía treinta y un años de edad, Luis Melitón escribió un diario titulado *Cuaderno de Caja de la Fotografía Rodríguez*. En este documento plasmó la cotidianidad laboral del establecimiento, así como los ingresos y egresos entre 1906 y 1907. En palabras de Boris Kossoy, este tipo de documentos son “de gran importancia para poder esbozar el perfil biográfico y profesional de los fotógrafos”²⁸⁷. Pero además, gracias a este cuaderno, se puede saber cómo se trabajaba en el taller. Por ejemplo, el día 7 de febrero de 1907 Luis Melitón escribió:

²⁸⁶ Santiago Londoño, *Testigo ocular*, 151. Cita el Archivo Municipal de Medellín, *Acta del Tesorero de Rentas Municipales*, Acta n°. 5 del 30 de enero de 1911, folios 853-856.

²⁸⁷ Boris Kossoy, *Fotografía e Historia* (Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001), 52.

Muchísimo retoque, tal vez pasan de 25 negativos, muchos alb[umes] viñetas; bromuros por hacer 3, y mucha menudencia: retocaré algo y me consagro a la menudencia. Los daños que se hacen en esta fotografía son para acobardar á cualquiera: Miro con especialidad lo hace a diario; es una polilla dañina; Ramona todos los días sirve de menos; Amelia si sirve; pero está muy sorombatica y yo que también sirvo un poco ya no puedo con la carga²⁸⁸.

En este diario refirió que sus ayudantes eran: Amelia “memos” y Rafaela; Ramona, Miro y Enrique Márquez. Las dos primeras mujeres fueron hermanas de Luis Melitón. Los demás se ignora si tenían algún vínculo familiar con el fotógrafo o si posteriormente continuaron en labores relacionadas con la fotografía. También relacionó los egresos que comprendían los salarios de los trabajadores quienes recibieron entre 90 y 3.500 pesos aproximadamente; mientras que él por ser el fotógrafo principal oscilaba desde 1.300 hasta 4.400 durante los meses entre mayo y agosto de 1906.

En algunas ocasiones daba les daba regalos; destinaba dinero para la casa y pago de arrendamiento. Además, adquirió productos y materiales necesarios para el proceso fotográfico, algunos de estos eran: vidrios, molduras, amoniaco, alcohol, cartones, alumbre, diamidofenol, el cual lo refirió como un “resultado esplendido”²⁸⁹. Estos productos hicieron parte del proceso del copiado en positivo como bien lo refirió Horacio Marino en el libro mencionado, por ejemplo, el alumbre era un químico que hacía parte del lavado final del negativo, tenía como función endurecer la película de gelatina, eliminar parte el hiposulfito y transparentar un poco el negativo, aunque podía faltar sin ningún perjuicio²⁹⁰.

En cuanto a los ingresos correspondían a las ventas de retratos en tamaño victoria, visita y álbum utilizados para grupos familiares y parejas. Por otra parte, refiere que realizó buenas ampliaciones para el Dr. Villamizar, las señoras Patiño y Concha; y la de don Alonso, como también retratos en mosaicos.

²⁸⁸ L. Melitón Rodríguez, “Diario de Melitón Rodríguez”, (7 de febrero de 1907). El subrayado es del original. https://bibliotecapiloto.janium.net/janium-bin/janium_zui.pl?jzd=/janium/Documentos/AP/BPP-D-AF-0004-50255/d.jzd&fn=50255

²⁸⁹ Rodríguez, “Diario”, 25 de enero de 1907.

²⁹⁰ Rodríguez, *Diez y ocho*, 22. Citado en: Tabares, “Melitón Rodríguez”, 87.

5.2. La publicidad y el sentido de lo nacional

Como se había señalado en el primer capítulo, las artes fueron, para las élites dirigentes del periodo estudiado, una forma de “civilizar” las ciudades y las sociedades que en ellas vivían. Para ello realizaron desde mediados del siglo XIX exposiciones artísticas, industriales y artesanales. No obstante, el único objetivo no era avanzar en “civilización”, sino también la construcción de sentimientos nacionales. Ahora bien, a partir de la primera década del siglo XX, los retratos fotográficos fueron utilizados en diversos espacios comerciales, culturales y políticos, como por ejemplo, en la publicidad de las cajetillas de cigarrillos, en la exaltación de los médicos por medio del Álbum del Segundo Congreso Médico Nacional y la consolidación de un proyecto de nación a través del *Libro Azul de Colombia*.

De acuerdo con lo anterior, se puede aseverar que estas difusiones se dieron en el contexto de los procesos de modernización que ha vivido Colombia, en los cuales se incluyen amplios repertorios de retratos de su población, como un signo de la autonomía y la libertad de cada sujeto. En ocasiones, esos procesos de modernización, llamados así por los investigadores de las ciencias sociales, han sido denominados por los actores sociales del siglo XIX y buena parte del siglo XX, signos de “civilización y progreso”. En esta investigación ha sido posible detectar que la fotografía en general, pero los retratos en particular se convirtieron en un canal para la construcción de modernidad en contra de diferentes formas de anti-modernidad, tal como se verá en el capítulo tercero.

Ahora bien, aunque los retratos han develado un lado moderno, en el cual el retratado se nombra a sí mismo como sujeto individual, libre de ataduras corporativas, identitarias o esencialistas, es necesario reconocer que por otro lado, los retratos también han servido para crear lazos nacionalistas que limitan las libertades individuales, imaginarios de identidad que excluyen la alteridad y supuestas esencias naturales, en ocasiones “raciales”, que clasifican a los individuos en superiores e inferiores²⁹¹.

²⁹¹ Véase: Escobar, *Progresar y civilizar*, 281 y 307-382; “La obra fotográfica”, *Piedra, papel y tijera*, 46-65; Londoño, *Testigo ocular*, 80-86 y 179-187.

5.2.1. Cajetillas de Cigarrillos

A finales del siglo XIX la industria de cigarros y cigarrillos empezó a desarrollarse en Antioquia, donde logró un importante aumento y consolidación durante las dos primeras décadas del siglo XX. Uno de estos precursores fue el señor Bernardo Mora, quien se dedicó a la importación, compra y elaboración del tabaco. Luego, en 1908 la compañía de Mora se constituyó como Escobar, Restrepo y Compañía, cuyos socios fueron la sociedad Escobar [Luis María y Manuel María] y Compañía y Carlos E. Restrepo²⁹². Su fábrica de cigarrillos fue puesta en marcha poco antes de 1918, así lo dio a conocer en el *Libro Azul de Colombia* “A pesar de su reciente fundación, ocupa hoy uno de los primeros puestos en el negocio cigarrero del país”²⁹³.

Al respecto, la investigación realizada por Rubi Consuelo Mejía, sobre la historia empresarial antioqueña, presenta cómo uno de los más representativos empresarios, Carlos E. Restrepo, participó en el ámbito industrial textil y tabacalero. En el caso de las empresas de cigarrillos, las pequeñas fábricas se unieron a una de mayor tamaño: Compañía Industrial de Cigarrillos en 1910, fundada por Bernabé Ortiz, Bernabé Hernández, Benjamín Escobar U., y Rafael Posada Villa. Esta fue la precursora de Coltabaco, dirigida por Bernardo Mora, como socio mayoritario y otros accionistas eran Carlos E. Restrepo, Luis Restrepo, Gabriel Hernández, Lisandro Ochoa y Basilio Uribe, quienes tenían un 10% de las acciones²⁹⁴.

Con motivo de la conmemoración de los setenta y cinco años de fundación de esta empresa, los profesores Constanza Toro y Jesús Gaviria publicaron un libro donde reseñaron algunas características en las que dice:

La COMPAÑÍA COLOMBIANA DE TABACO S.A. Reunieron ellos las fábricas de Escobar Restrepo y Cía. (con los cigarrillos Victoria, Legitimidad, Cairo y Egipcio), la Compañía Industrial Unida de Cigarrillos (con el Hídalgo) y Ortiz y Cía. (con los cigarrillos Legítimos) de Medellín, la Sociedad Tabacalera del Ruiz de Manizales y la Compañía Colombiana de Tabaco de Bogotá. La nueva compañía además de continuar produciendo las marcas anteriores lanza al mercado dos nuevos productos ambos con marquillas diseñadas por Ricardo Rendón, quien había realizado el célebre álbum de caricaturas de cigarrillos Victoria en 1915. Fueron ellos Pierrot en 1922 y cigarrillos Pielroja en 1924 destinado a convertirse en el producto más afamado de la Compañía²⁹⁵.

²⁹² Flor Ángela Marulanda, “La industria de los cigarros en Antioquia: una historia de desarrollo y consolidación en menos de dos décadas”, *Fuentes documentales para la historia empresarial: la industria en Antioquia, 1900-1920*, comp. Jairo Campuzano (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2013), 131-133.

²⁹³ Jorge Posada Callejas, *Libro Azul de Colombia* (New York: The J.J. Little-Ives Company, 1918), 238.

²⁹⁴ Rubi Consuelo Mejía, *El riesgo y la historia empresarial antioqueña: tres casos de estudio* (Medellín: Universidad EAFIT, 2011), 92-93.

²⁹⁵ Constanza Toro y Jesús Gaviria, *Cía. Colombiana de Tabaco S.A. Setenta y cinco años de progreso y servicio*, (Medellín: Editorial Colina, 1994), 13.

Por su parte, Fernando Botero Herrera señala que estas fábricas de cigarrillos tuvieron un sistema novedoso de ventas al incluir en las cajetillas imágenes de caballeros y señoritas, como fue el caso en las cajetillas de los cigarrillos *Victoria* y *Cóndor*. En esta última marca fue expuesta una serie de albañiles y obreros. Botero Herrera comenta que esta estrategia apuntó al mercado popular, lo que finalmente significa que se hicieron retratos de acuerdo con diferentes sectores de la sociedad²⁹⁶. Esto, a la vez, representaba un mayor reconocimiento de los oficios artesanales y profesionales en los inicios del siglo XX en Medellín.

Para esta publicidad, los retratos fueron realizados por Luis Melitón Rodríguez en la primera década del siglo XX. En ellos se pueden identificar el nombre completo del retratado y su oficio en la caja de cigarrillos *Cóndor*. (Imagen 86). Entre ellos estuvieron los constructores Erasmo Rodríguez, Gonzalo Velásquez y Balbín Zapata; los músicos Gabriel Vieco y Pedro P. Santamaría; los pintores Humberto Chávez y Julio Ravé; el escultor Rubén Ramírez, el agente mortuario Jesús Mondragón, los tipógrafos Carlos y Cipriano Rodríguez Yepes y el fotograbador Abelardo García. Otros oficios, presentados a través del retrato de alguno de sus practicantes, fueron los realizados por sastres, mecánicos, fundidores, ebanistas, tintoreros, modelistas mecánicos, mecánicos fundidores, litógrafos, joyeros, fontaneros, encuadernadores, directores de trabajos y encargados de obras.



Imagen 86. L. Melitón Rodríguez, *Publicidad de Cigarrillos Cóndor*, [1910]
20 x 25 cm., AFBPP.

²⁹⁶ Fernando Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia. Génesis y consolidación 1900-1930* (Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003), 99.

Al parecer estas divulgaciones de los retratos masculinos y sus roles como trabajadores de talleres artesanales o establecimientos comerciales, dieron impulso al ideal progresista de la ciudad, organizados por empresas capitalistas. Por lo anterior, la Compañía Industrial Unida de Cigarrillos lanzó en 1915 un célebre álbum de caricaturas dibujadas por Ricardo Rendón en los cigarrillos *Victoria*. La estrategia publicitaria fue amplia y rigurosamente planeada, pues también aparecieron imágenes de niños y niñas en las cajetillas de cigarrillos. Lo que denota la existencia de una fuerte competencia comercial para vender más cigarrillos al usar la estética del retrato de variadas formas. En consecuencia, por esa vía lo masculino, lo femenino y lo infantil, como caracteres establecidos culturalmente y fijados en los laboratorios fotográficos, estuvieron involucrados en la publicidad de los productos de tabaco. Una de esas colecciones ofrecidas fue titulada “niños antioqueños”, son identificados con los nombres y apellidos, entre los cuales se destacan a Lucila y Margarita Rodríguez (hijas de Luis Melitón)²⁹⁷, Olga y Hernán Lalinde y Fernando Cano. (Imagen 87).



Imagen 87. L. Melitón Rodríguez, *Publicidad de Cigarrillos Hidalgo*, [1910]
20 x 25 cm., AFBPP.

²⁹⁷ Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Rodríguez González.

Ahora bien, llama la atención que en las cajetillas de cigarrillos *Hidalgos* y *Cóndor* aparezcan los nombres de los retratados y, en ocasiones, sus oficios. Sin embargo, eso no sucedió en el caso de las cajetillas de los cigarrillos *Victoria*. (Imágenes 88 y 89). No es posible explicar con certeza por qué se hizo esta diferencia, pero sí es extraño que las mujeres luzcan solamente su retrato sin su nombre al menos. Este hecho impide conocer no solamente de quiénes se trataban, sino también qué posibles oficios o actividades podían estar realizando las mujeres de Medellín a comienzos del siglo XX.



Imagen 88. L. Melitón Rodríguez, *Publicidad de Cigarrillos Victoria*, [1910]
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 89. L. Melitón Rodríguez, *Publicidad de Cigarrillos Victoria*, [1910]
20 x 25 cm., AFBPP.

No obstante, sí es posible reconocer que la gran mayoría son mujeres jóvenes que están transformando su forma de vivir, puesto que se alcanzan a observar algunos escotes en sus pechos, se nota donosura, garbo y desenvoltura en varias de sus poses y se insinúan algunas sonrisas y cierto coqueteo ante la cámara.

5.2.2. Álbum ilustrado

A finales del siglo XIX y comienzos del XX las situaciones de salubridad en la ciudad fueron un asunto de gran importancia dentro de la elite intelectual y cultural, en especial de los médicos, quienes alertaban sobre el alto número de mortalidad de los infantes y de las mujeres adultas que morían en los partos por infecciones y por el alto número de hijos que tenían. Como respuesta a esto, se buscó mejorar los servicios públicos en diversas localidades del país, así como difundir e implementar campañas de vacunación e higiene para enfrentar estos problemas²⁹⁸.

Por ello se celebró el Segundo Congreso Médico Nacional en Medellín. De acuerdo con el informe presentado por los doctores Alfonso Castro y Tomás Quevedo Álvarez a la Academia de Medicina de Medellín, se constató en el Congreso una importante preocupación por la pobreza del país, la alta población y la poca esperanza en un futuro seguro. Justamente, esa preocupación fue uno de los motivos por los cuales se convocó a los médicos del territorio nacional. También se quería conocer a profundidad las diversas enfermedades que arrojaron un alto número de mortandad, aspectos que fueron analizados por doctores reconocidos como Evaristo García, Andrés Posada Arango, Miguel María Calle y Emilio Robledo, entre otros²⁹⁹.

²⁹⁸ Suzy Bermúdez, “Familias y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX”. En *Las Mujeres en la historia de Colombia*. Tomo II. Mujeres y Sociedad (Bogotá: Editorial Norma, 1995), 246.

²⁹⁹ Alfonso Castro y Tomás Quevedo, “Congreso Médico”, *Anales de la Academia de Medicina de Medellín*, vol. 16, n°. 5 (mayo 1912): 129-140. <http://hdl.handle.net/10495/2495>

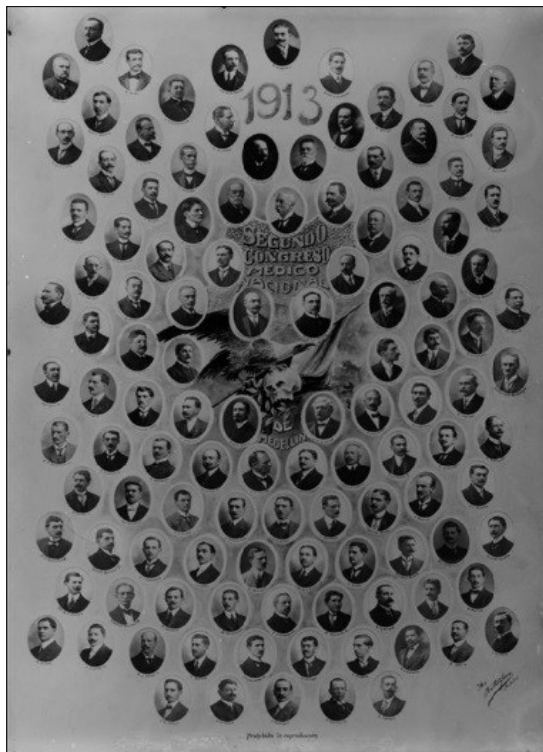


Imagen 90. L. Melitón Rodríguez, *Segundo Congreso Médico Nacional*, 1913
Medellín. 20 x 25 cm., AFBPP.

En el marco de este evento, Luis Melitón Rodríguez realizó los retratos de los médicos asistentes en un mosaico que fue terminado en 1913. Al respecto, el periódico *El Espectador* reseñó la distribución de un álbum ilustrado con los retratos en fotograbado de los miembros del Congreso. Asegura el periódico que el álbum iba acompañado de una reseña biográfica de cada personaje, como también de algún punto o edificio representativo de la ciudad. Dichos trabajos de fotograbado, de tipografía y de encuadernación realizada por la Fotografía Rodríguez, por un valor de 3 pesos oro con 50 centavos cada ejemplar³⁰⁰.

³⁰⁰ *El Espectador*, “Álbum del Segundo Congreso Médico Nacional”, (25 de febrero de 1913).

5.2.3. *Libro Azul de Colombia*

El *Libro Azul de Colombia* fue editado en Nueva York en 1918. Su objetivo era promocionar los aspectos económicos, políticos y sociales por los que atravesaba el país. Eran los tiempos de la hegemonía política conservadora en Colombia y muchos de sus miembros escribieron y dirigieron el libro. Fue dirigido por Jorge Posada Callejas -hijo del doctor Andrés Posada Arango-. Este libro se convirtió en un trofeo representativo de los logros alcanzados en el ideal de “progreso y civilización” que estas élites adelantaban. Los avances en materia de vías de comunicación, comercio e industrias, así como en literatura, artes y ciencias fueron exhibidos y alabados en el *Libro Azul de Colombia*.

La fotografía fue un dispositivo que hizo parte de este mecanismo. Como bien lo refiere la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss: “La fotografía es el dispositivo mediante el cual los objetos que componen el paisaje cultural se calibran en términos de “reproductibilidad”³⁰¹. De acuerdo con este criterio, en el *Libro Azul de Colombia* se creó una sección especial en la cual se destacaron los retratos, acompañados de extensas biografías, de quienes eran considerados “colombianos famosos”. De ellos subrayaron sus aportes al “desarrollo” tanto económico como intelectual e hicieron una lista en la que se encuentran el poeta José Asunción Silva, el polémico escritor José María Vargas Vila, los doctores Andrés Posada Arango y Manuel Antonio Rueda y los gobernantes Marco Fidel Suárez, Carlos E. Restrepo, Miguel Antonio Caro y otros más.

En páginas más adelante aparecen los retratos de algunas mujeres que vivieron en las ciudades de Manizales, Bogotá, Medellín y Buga. Este grupo fue denominado “Bellezas colombianas”. De estos retratos femeninos, veintiuno corresponden a mujeres de Medellín. Entre ellos aparece la imagen de la señorita Elena Gómez Posada, (Imagen 92) retratada en el estudio de Luis Melitón Rodríguez. (Imagen 91).

³⁰¹ Rosalind Krauss, “Introducción”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Editorial Gili, 2002), 15.



Imagen 91. L. Melitón Rodríguez, *Elena Gómez*, 1917
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 92. L. Melitón Rodríguez, *Sta. Elena Gómez P.*, 1918
Libro Azul de Colombia, (Nueva York: The J.J. Little & Ives
Company, 1918), 151.

En el mencionado libro no señalan quién fue el fotógrafo que realizó los retratos de estas “Bellezas colombianas”, gracias a la digitalización por parte del AFBPP, se pudo establecer la identificación del retrato de Elena Gómez en ese libro. Aunque se puede afirmar que los demás retratos hubiesen sido realizados por Benjamín de la Calle, Rafael Mesa o Gonzalo Escovar. Estas imágenes también carecen de información sobre las mujeres que fueron fotografiadas. Aspecto que permite deducir el papel relevante y principal de lo masculino, hablar de los “colombianos famosos” frente a lo femenino, que solía identificarse con la belleza. En los retratos masculinos y femeninos, que se elaboraban en los talleres de los fotógrafos, concurren estos imaginarios de género, que predominaban dentro de las formas de hacer, sentir y pensar de aquella sociedad de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

5.3. Retratos artísticos

De acuerdo con el investigador Santiago Londoño afirma que el retrato, en los inicios de la producción fotográfica en Antioquia, no era concebida como una “actividad artística con valor en sí misma”, sino más bien como una actividad artesanal y comercial. Pero una vez dominados los fundamentos teóricos y técnicos, algunos jóvenes con formación en artes, modificaron “la forma de concebir y representar la realidad” a través de la fotografía, al finalizar el siglo XIX, como fue el caso de los hermanos Rodríguez³⁰².

En consecuencia, los conceptos “copia”, “replica”, “calco”, tan frecuentes para pensar los procesos de mundialización, no permiten comprender adecuadamente las actividades fotográficas en diferentes partes del mundo, como Medellín por ejemplo, y especialmente la fotografía que se produjo en el establecimiento fotográfico de Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez Márquez. Estos fotógrafos desarrollaron, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, imágenes artísticas elaboradas, con intervenciones en el retoque del negativo, con el fin de eliminar aspectos desagradables al gusto de los clientes e incluso, con dobles exposiciones para concebir diferentes realidades.

Al respecto, Londoño refiere que durante las primeras décadas de la historia de la fotografía “pintores y fotógrafos se alimentaron mutuamente”. Por ello fue posible que el fotógrafo Nadar realizara en su estudio la primera exposición de pintores impresionistas en 1874. Esta cercanía entre pintura y fotografía, en palabras de Londoño, llevó a que los pintores salieran de sus talleres para pintar al aire libre, mientras que “los llamados fotógrafos pictorialistas, activos principalmente entre 1889 y 1910, buscaron en el estudio producir cualidades pictóricas en sus imágenes”³⁰³.

En Medellín, como en París y en muchas otras ciudades del mundo en donde se crearon gabinetes fotográficos, la relación entre pintura y fotografía también fue intensa. En Antioquia, la excepción fueron, tal vez, Ricardo Wills y Pastor Restrepo, quienes se iniciaron en la fotografía por sus conocimientos químicos y no por los pictóricos. No fue así el caso de Gonzalo Gaviria, Emiliano Mejía, Rafael Mesa y los hermanos Rodríguez. Estos dos últimos, como se ha señalado, lograron una simbiosis entre talla en piedra, dibujo, grabado, pintura y fotografía, apoyados por Francisco A. Cano. Otro de los fotógrafos destacados fue Paulo E.

³⁰² Londoño, *Testigo ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2009), 14.

³⁰³ Londoño, *Testigo ocular*, 102.

Restrepo, quien en su establecimiento *Foto-club* ofreció trabajos en pintura; lugar donde exponían trabajos fotográficos de Rodríguez y Jaramillo y Gonzalo Escovar³⁰⁴. (Anexo 2).

5.3.1. El ángel de la esperanza

Juanita Solano en su investigación doctoral refiere que fuera de los trabajos comerciales realizados en el estudio fotográfico (El ángel de la esperanza), resalta la imagen titulada “El ángel del trabajo” (Imagen 94), en la que muestra a un leñador sentado en medio de un bosque escenificado teatralmente. El hombre sostiene un hacha y detrás de él aparece la figura fantasmal de un ángel. Para la autora, esta imagen transportaba al espectador como testigo de un momento privado de una fuerza espiritual que cambiaba el destino de un alma acosada.



Imagen 93. Gustav Rejlander, *Malos tiempos*, [1860]
Copia a la albumina, *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*
(New York: TASCHEN, 2012), 361.
Foto tomada por María Fernanda Mora, 2020.

³⁰⁴ Londoño, *Testigo ocular*, 108-109.



Imagen 94. L. Melitón Rodríguez, *Ángel de la esperanza*, 1909
20 x 25 cm, AFBPP.

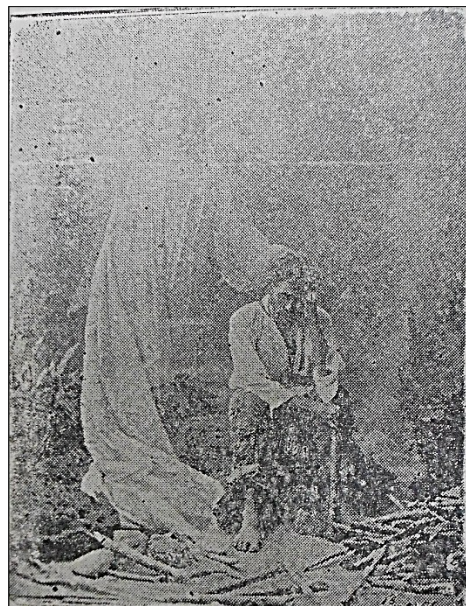


Imagen 95. L. Melitón Rodríguez, "El ángel del trabajo", 1912
Avanti (8 de junio de 1912):136. SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Solano afirma además que la intención del fotógrafo no era probar la existencia de seres celestiales ni engañar al espectador. Más bien era crear la conexión metafórica entre la religión y la fotografía. Particularmente esta imagen representó un tema estándar en los asuntos sagrados como el ángel guardián, una figura icónica que fue profusamente representada, no solo en la pintura barroca y renacentista, sino también en medios impresos populares como la revista *Avanti*. La autora concluye que esta imagen significó la vinculación de ese ideal sobre la “raza antioqueña” del hombre trabajador (progresista), pensamiento que como se ha dicho desde el primer capítulo, reflejaba la ideología de las élites intelectuales³⁰⁵.

³⁰⁵ Solano, “The other’s other”, 196-199.

5.3.2. Dulce martirio

En el marco de los ideales de “civilización” y “progreso”, las élites de Medellín incluyeron e impulsaron la institucionalización de las bellas artes y sus productos de muy variado tipo. Por esa razón las artes y las letras tuvieron una participación importante en las exposiciones industriales realizadas en la ciudad entre 1890 y 1930. En esos eventos artísticos e industriales, “progresistas y civilizadores”, la fotografía ocupó un lugar destacado.



Imagen 96. Francisco A. Cano, *Dulce martirio*, 1890
Vaciado en yeso, 20 de alto, 39 de ancho, 38 de profundidad.
CMUUA. Foto tomada por Maribel Tabares, 2010.



Imagen 97. L. Melitón Rodríguez, *Sara Mejía*, 1910
15 x 20 cm., AFBPP.

Entre las conexiones fotográficas logradas por Luis Melitón, se encuentra una que muestra un diálogo con una pieza escultórica de Francisco A. Cano realizada en 1890, esculpió una mujer y un niño desnudo, conjunto que denominó *Dulce martirio* (Imagen 96). Estos elementos compositivos también fueron tratados por Rodríguez en una fotografía de Sara Mejía (Imagen 97). En este retrato el retocador(a) intervino el negativo sobre el vidrio,

realizó detalles en el borde y parte superior del vestido, el niño es convertido en “ángel” con delicadas alas y una postura semejante a la escultura realizada por Cano en 1890³⁰⁶.

El discípulo se pudo haber inspirado en su maestro, ambos producían un retrato femenino con una particularidad: en la obra de Cano, representa a un niño inquieto que juega con su madre, mientras que en el retrato fotográfico de Rodríguez muestra curiosidad e inocencia angelical. Aunque también puede ser una reinterpretación de las obras pictóricas de Diego Velásquez, Angolo Bronzino o Paolo Veronese, en el que el niño es Cupido (hijo de Venus) quien está desnudo y son dibujados el arco, una aljaba o carraj, las alas y las flechas. Una de estas flechas reposa sobre el pecho de madre al lado del corazón, las cuales fueron creadas en la placa de vidrio. Ella representa a Venus, la diosa del amor, la belleza y la fertilidad quien abraza con su mano derecha a su hijo; en su otro brazo lo adorna con una pulsera de perlas y junto a ella hay una rosa en la sombra. En ambas obras deja al descubierto la protección de la madre, con una sola intención: el amor maternal.

5.3.3. “Cuadros vivos” o cuadros vivientes

La obra fotográfica de Luis Melitón Rodríguez, durante las tres primeras décadas del siglo XX, fue permeada por conexiones artísticas, Rodríguez se apropió de técnicas y sensibilidades estéticas que habían empezado a circular entre Europa, América y Oriente; por lo tanto crearon escenas femeninas tradicionalmente pictóricas en algunas de sus fotografías. Esas estéticas pictóricas fueron incluidas en algunas imágenes que Rodríguez las denominó “cuadro vivo”, de acuerdo con la información extraída de las libretas. Estos “cuadros vivos”, fueron creados en el año 1915. En el primer grupo se observa a una mujer que esta sostenida en una media luna -al parecer realizada en madera y cubierta de tela blanca- y con fondo negro. Ella viste de blanco y está rodeada por un velo transparente, denota un aspecto “angelical y romántico” en la composición fotográfica, de lo que podría interpretarse como una ensoñación, al ser la noche y la luna su fuente de inspiración. Además, la pose misma de sus manos sobre su cabello y sus labios levemente maquillados permiten al observador

³⁰⁶ Maribel Tabares, “Representación de la mujer a través de dos fotógrafos: Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle. Medellín, 1890-1920”. Ponencia. VII Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El Cuerpo Descifrado”, UAM (Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Ciudad de México, 27 al 30 de octubre de 2015).

interpretar esta imagen como una representación de una mujer absorta en el romanticismo y la ilusión. (Imagen 99).

Ahora bien, la imagen de Rodríguez puede relacionarse con un retrato realizado por el artista-fotógrafo sueco Emilio Lange, quien en el México decimonónico realizó retratos alegóricos, las cuales fueron reproducidos en publicaciones semanales, como la revista *El Mundo Ilustrado* en 1899³⁰⁷, desde 1902 contribuyó con su experticia en los métodos y procedimientos fotográficos mexicanos³⁰⁸. Estos referentes internacionales los retomó Luis Melitón para crear escenas artísticas tanto en la composición escenográfica como en la posición de las modelos, quienes se sostienen sobre unas medias lunas vestidas de blanco; la poses de las manos y miradas. (Imágenes 98 y 99).



Imagen 98. Emilio Lange, [*Retrato femenino*], 1899
Fotografía impresa sobre papel, 1899³⁰⁹.



Imagen 99. L. Melitón Rodríguez, *Emilia Aguirre*, 1915
“Cuadro vivo”, AFBPP.

³⁰⁷ Martha Eugenia Alfaro Cuevas, “El Mundo. Semanario Ilustrado”. Véase: <http://alfarocuevas.net/mundoilustrado/>.

³⁰⁸ *El Mundo Ilustrado*, “La Fotografía Lange. Un establecimiento modelo”. Tomo I, n°. 7 (12 de febrero de 1905). Información suministrada por la investigadora mexicana Martha Eugenia Alfaro de su archivo personal a la autora.

³⁰⁹ Miguel Ángel Morales, “Fotografía en México. Emilio Lange”. <http://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/2009/04/emilio-lange.html>

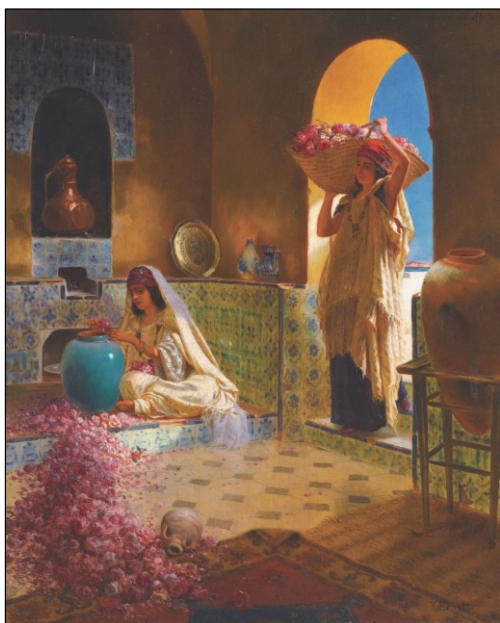


Imagen 100. Rudolf Ernest, *La Cueillette des Roses*, s. f. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

Tomado de: Juanita Solano, "Orientalismo en Los Andes: fotografías de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle en el largo siglo XIX". *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º. 7 (2020): 208.



Imagen 101. L. Melitón Rodríguez, *Rosita Gómez*, 1915 "Cuadro vivo", (Cosecha de rosas), AFBPP.

En este segundo grupo comprende el retrato femenino de dos mujeres que tienen como objeto principal las rosas. Elementos que se relacionan con la feminidad, escenificado en un ambiente orientalista. Estas imágenes fueron analizadas por la doctora en arte Juanita Solano al describir la fotografía de Rodríguez de la siguiente manera:

Dos mujeres, vestidas con ropa tradicional del Medio Oriente, trabajan juntas mientras recogen rosas y arrancan sus pétalos para meterlos en una urna. Rodríguez preparó la puesta en escena utilizando jarrones orientales de diferentes tamaños y flores esparcidas en el suelo como evidencia del trabajo de las mujeres³¹⁰.

La autora señala que esta imagen representa los movimientos artísticos, en el que el orientalismo era tema común en las estéticas de la fotografía y la pintura europeo; aunque en Medellín apenas se empezaba a conocer. En este sentido, ella lo relaciona con la obra pictórica del artista austriaco Rudolf Ernst (1854-1932), siendo uno de los pintores orientalistas en Francia. (Imagen 100). Estas dos imágenes contienen varios aspectos semejantes en su composición pictórica y fotográfica:

³¹⁰ Solano, "Orientalismo en Los Andes", 229.

La mujer sentada en el piso arrancando los pétalos de rosas aparece en la parte izquierda; las rosas dispersas en el piso, justo frente a la urna; la presencia en la parte derecha de otra urna de terracota sobre un soporte de madera; la mujer del fondo que ingresa desde el lado derecho cargando una canasta de rosas en su hombro; e incluso la urna más pequeña que aparece caída en el primer plano³¹¹.

Como bien lo señaló Juanita en su análisis, la fotografía “Cosecha de rosas”, fue previamente analizada basada en la pintura de Ernst y luego creada para presentarla en los concursos fotográficos. Postura que se refuerza con las palabras “Cuadro vivo”, escritas en las libretas de los fotógrafos.

De acuerdo con lo anterior y como se pudo observar en el desarrollo del primer capítulo, la activa participación del fotógrafo fue notoria en los concursos de exposiciones fotográficas y en las acciones benéficas para ayudar a los más pobres. Otro aspecto relevante en la fotografía realizada por Rodríguez es la conexión artística que mantuvo desde temprana edad con su familiar Francisco Antonio Cano, quien a finales del siglo XIX se educó en las Academias francesas Julien y Colarossi, influenciado por el artista Jean-Baptiste Constant el cual trabajó la pintura orientalista³¹². Para Solano, la formación de Cano en Francia contribuyó a la creación de obras fotográficas basadas en artistas pictóricos de esa época.

La conexión entre la formación tanto escultórica de Cano y pictórica de otros artistas europeos, le dieron pautas a Luis Melitón para “experimentar” otras formas de componer los escenarios basados en obras de los más reconocidos artistas europeos, sin desmeritar los trabajos realizados por otros fotógrafos como Lange. (Imágenes 97 y 101). En otras palabras, el retrato femenino creado por Luis Melitón Rodríguez estuvo basado en fotógrafos que publicaban sus obras en revistas norteamericana y en las pinturas orientales, así como los conocimientos recibidos por Francisco A. Cano. Por lo anterior, el manejo artístico que le impregnaba en las fotografías permite afirmar que esta categoría de retratos femeninos en el estudio tenían fines expositivos.

³¹¹ Solano, “Orientalismo en Los Andes”, 231.

³¹² Solano, “Orientalismo en Los Andes”, 232.

En conclusión, los Rodríguez se formaron como artesanos en la talla del mármol al lado de su padre y cercanos a la Escuela de Artes y Oficios de Medellín. No es extraño entonces que esos mismos muebles rústicos, que aparecen en las composiciones escenográficas de los retratos en el estudio de los Rodríguez, hayan sido elaborados por ellos mismos. El caso es que entre la tradición artesanal y artística de los propios fotógrafos, como en la que existía en su contexto, y la producción de los retratos femeninos que salieron del gabinete es posible hallar conexiones.

Durante el periodo estudiado (1890-1930), existen elementos artísticos y estéticos, relacionados con lo euroafroamericanos, pero también asiáticos, estéticas que fueron retomadas por los hermanos Rodríguez se combinaron con lo propio para lograr creaciones, en este caso retratos, originales y legítimos; es decir, aprobados por el cambiante y variado gusto de los consumidores de imágenes en el Medellín

Por lo anterior, se puede afirmar que los hermanos Rodríguez construyeron una estética basada principalmente en la pintura, pero también crearon retratos con elementos locales, es decir, lo más significativo que se puede encontrar en estas fotografías son los aspectos pictóricos y escultóricos inspirados en otros artistas. Esto les permitió obtener reconocimientos y premios, pero lo más significativo fue llevar las obras fotográficas al nivel del campo de las bellas artes.

III. REPRESENTACIONES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO FEMENINO DE ESTUDIO

De acuerdo con la información suministrada por la coordinadora del AFBB, el fondo de la Fotografía Rodríguez comprende alrededor de setenta mil fotografías soportadas en placas de vidrio, ella considera que bien puede existir un porcentaje significativo en que la presencia femenina en el retrato de estudio es relevante. Es decir, en el periodo estudiado (1890-1930) los retratos de mujeres se pueden constituir en un 60% aproximado con relación a la cantidad mencionada³¹³.

Por tal razón, como se pudo observar en los ejemplos de los otros capítulos los retratos femeninos se privilegiaron, y por eso, en este último capítulo se procederá hacer un estudio más a fondo sobre la presencia del retrato femenino en la producción fotográfica de los Rodríguez. En este sentido, se utilizaron los métodos iconográficos e iconológicos propuestos por Panofsky y del historiador brasilero Boris Kossoy.

Para esta investigación se conformó un corpus de mil imágenes y posteriormente categorizadas de acuerdo con las temáticas más representativas en la producción fotográfica de los hermanos Rodríguez Márquez. (Cuadro 4). El objetivo de esta investigación pretende responder a la inquietud sobre ¿Cómo fueron representados los roles femeninos en el retrato de estudio, a la luz de los diferentes medios de difusión como las revistas y periódicos que se produjeron entre el siglo XIX y principios del siglo XX en Medellín?

Kossoy quien afirma que la trayectoria de la fotografía “tiene tras de sí una historia. Mirar una fotografía del pasado y reflexionar sobre la trayectoria por ella recorrida es situarla, por lo menos, en tres estadios bien definidos que marcaron su existencia”³¹⁴. Estos estadios son la intención, el acto de registro y los usos sociales. Es decir, desde el inicio, el fotógrafo tuvo la intención en registrar un tema determinado o por petición de un tercero para hacer dicha tarea. Luego, los usos que se dieron con la fotografía podían comprenderse en conservar el contenido con el paso del tiempo en los álbumes, otra característica era la difusión de estas imágenes en los medios impresos.

³¹³ Jacqueline García (funcionaria del AFBB), en comunicación con la autora, julio de 2020.

³¹⁴ Kossoy, *Lo efímero*, 49-50.

Por lo anterior, el autor señala que la fotografía puede ser utilizada como fuente histórica y para ello se debe tener presente que el asunto registrado es apenas un fragmento de la realidad, un enfoque de lo pasado y *un aspecto determinado*. El autor enfatiza que este contenido es el “resultado final de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de la *realidad primera*, cuya decisión es exclusiva del fotógrafo, ya esté registrando el mundo para sí mismo, ya esté al servicio de su contratante”³¹⁵.

La *segunda realidad: la del documento*, está condicionada por el hecho de ser un artefacto que contiene un registro visual de informaciones multidisciplinares y estéticas, puesto que, como puntualiza el autor, estas fotografías no son “ilustraciones al texto”. La imagen fotográfica debe ser entendida en el contexto histórico en medio del cual fueron generadas, como *documento/representación*³¹⁶. Estos conceptos son tenidos en cuenta durante el análisis de las fotografías femeninas realizadas por los hermanos Rodríguez, como también algunas publicaciones acerca de las mujeres en Antioquia en donde se pueden hallar algunos usos de varias de estas imágenes en las revistas o periódicos divulgados durante el periodo estudiado.

³¹⁵ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 107-108.

³¹⁶ Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 141-142.

1. Consideraciones sobre las mujeres

1.1. La educación de la mujer en Colombia

Las revistas dedicadas a las mujeres, a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, fueron relevantes e influyentes en la vida cotidiana de los hogares colombianos. Una mujer que tuvo un papel determinante en este sentido fue la señora Soledad Acosta de Samper -esposa de José María Samper-, quien publicó en Bogotá el primero de septiembre de 1878 la revista quincenal *La Mujer*. (Imagen 102). Esta revista fue redactada por señoras y señoritas, bajo el lema “Luz y fe dan fuerza”. Para la época, esta publicación se convirtió en una estrategia de reformas sociales y culturales, especialmente para la educación femenina en el contexto del sistema político conocido como el *Olimpo Radical* (1863-1886), gobernado por los liberales.

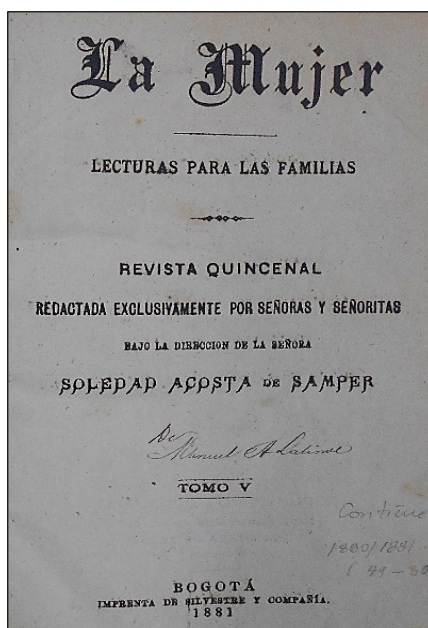


Imagen 102. Soledad Acosta de Samper, *La Mujer*, 1881
 Imprenta de Silvestre y Compañía, Bogotá, Tomo V.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2019. CPBUA.

Esta revista propuso un nuevo modelo de mujer en el cual se combinaban ciertos aspectos modernos (la luz de su lema) con otros no modernos (la fe de la segunda parte de su lema). Se plantearon y discutieron roles femeninos y un deber-ser para educar a las mujeres por medio de diversos textos traducidos o publicaciones en castellano provenientes de lo que estaba denominándose “literatura nacional” y literatura hispanoamericana. La revista estuvo dividida por secciones, en ellas se resaltaron aspectos de moral, se publicaron novelas

históricas y de costumbres, cuentos y se dieron abundantes consejos a las madres y de higiene. En la sección *Historia* la autora abordó el tema sobre “los hombres como deberían ser”; hizo un diccionario de mujeres célebres de la Antigüedad y presentó la temática de los *Estudios históricos sobre la mujer en la historia de las civilizaciones*. Conceptos que fueron base para el proyecto educativo de la señora Soledad Acosta.

En 1880 señaló que las mujeres españolas, en la Edad Media, ejercían las funciones de sacerdotisas y algunas eran vírgenes que fingían predecir el porvenir. Las mujeres, según doña Soledad, se dividían en tres categorías. Las primeras eran las que no podían casarse, las segundas tenían marido y las terceras servían a las sacerdotisas. También refirió el modelo de matrimonio que consistía en un ritual, en el cual el padre de la niña realizaba un gran festín en la casa, e invitaba a todos los hombres solteros que la pretendían. Durante el banquete la niña elegía al que más le agradaba, presentándole una copa. El esposo recibía una dote de la mujer y los bienes que poseían ambos los heredaba el que sobreviviera³¹⁷.

George Duby y Michell Perrot fueron compiladores de varios artículos dedicados a la mujer en Occidente durante los siglos XIX y XX. Allí dieron a conocer las diferentes facetas y perspectivas que tuvieron las mujeres en estos siglos, en los cuales eran sometidas a una codificación colectiva precisa y elaborada. El siglo XIX da apertura al movimiento feminista, concepto que abarcó los campos del trabajo asalariado, la autonomía del individuo civil, el derecho a la instrucción y la presencia de la mujer en la escena política. Pero habrá que esperar hasta el siglo XX para que la mujer pudiera disponer de su salario. Los autores señalan que la historia de las mujeres es también la historia de los hombres, la relación y diferencia entre los sexos³¹⁸.

A su vez resaltan las diferentes posturas de las mujeres en el cambio de siglo y de los movimientos y transformaciones de la vida femenina occidental entre el sometimiento y la libertad. En esta línea, la investigadora Dominique Godineau afirma que en tiempos del iluminismo, durante el siglo XVIII en particular, en todos los países occidentales las mujeres casadas eran jurídicamente inhábiles, con una situación de derecho civil cuasi inexistente. No tenían derecho a las acciones legales o concertar contratos; los bienes eran gestionados casi siempre por sus maridos, sin la posibilidad de intervenir. En Francia, la esposa vivía bajo

³¹⁷ Soledad Acosta de Samper, *La Mujer*, tomo V, n.º. 51 (15 de diciembre de 1880): 54.

³¹⁸ Geneviève Fraisse y Michell Perrot, “Introducción” *Historia de las mujeres. El Siglo XIX*. Ed. George Duby y Michell Perrot, Tomo 4. (Madrid: Santillana, 2003), 21-22.

la autoridad del marido, sin el cual no podía actuar civilmente. También, fueron excluidas de las asociaciones gremiales; los organismos políticos, municipales, regionales o nacionales³¹⁹.

En el caso colombiano, la profesora Susy Bermúdez señaló que en la época del *Olimpo Radical* (1863-1884) se creó un discurso que justificaba el desarrollo de las libertades básicas para las mujeres, con el que se propendía a la creación de un campo de acción más amplio para ellas, aunque limitado pues no se podía cuestionar plenamente lo que se consideraba “la esencia femenina”. Por ello, con la educación laica se buscaba que la mujer se profesionalizara en el rol del hogar. En este sentido, los oficios aceptados para las mujeres eran los de maestras, costureras, voluntarias y otras labores relacionadas con las manualidades y la pintura³²⁰. La mujer era una pieza importante en el proyecto liberal de nación en la segunda mitad del siglo XIX en Colombia, tiempos en que nacieron y se educaron los hermanos Rodríguez Márquez. Por eso, retratarla, fundar periódicos para su formación, dedicarle poesías y mantenerla vinculada a las creencias religiosas era una forma de asegurar su “destino en la Creación”.

Precisamente, la historiadora Adriana Suárez asegura que las mujeres de esa época debían ser dignas representantes de su feminidad, cumplir a cabalidad el rol de amas de casa, de esposas, castas y devotas. Concepciones promulgadas por los discursos liberales y conservadores para la construcción de nación. La mujer era “protegida” por su falta de autonomía (no ser capaz de valerse por sí misma). En este punto, la autora puntualiza en la dualidad del papel de la mujer en la sociedad colombiana, definiéndolo como “una falsa inclusión en el proyecto de nación”³²¹.

³¹⁹ Dominique Godineau, “La mujer”, *El hombre de la ilustración*, Ed. Michel Vovelle, et al., (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 404.

³²⁰ Susy Bermúdez, “Mujer y familia durante el Olimpo Radical”, *Anuario Colombiano de la Historia social y de la cultura*, n.º.15 (1987): 76. <http://bdigital.unal.edu.co/11943/1/bermudezqsuzy.1987.pdf.pdf>

³²¹ Adriana Yamile Suárez, “La representación de la mujer y los ideales del pensamiento colombiano de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX: la metáfora de la falsa inclusión”, *La Palabra* n.º. 24 (enero-julio de 2014): 37. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/2499

1.2. La educación del “bello sexo”

Durante el siglo XIX la educación de la mujer era un tema de interés en el que se recalca, su figura era motivo de preocupación para asegurar “el progreso y la civilización” de las sociedades euroamericanas. A través de la prensa conservadora como *La Transición*³²² y *La Mañana*³²³. Allí se divulgaba que desde la primera infancia las niñas aprendían “[...] no solamente, lectura, ortografía, costura, bordado i relijion, sino también aritmética, jeografía, i nociones de historia”³²⁴. Estas ideas de educar a la mujer en la lectura, el bordado, algunas nociones de aritmética y geografía e historia fueron recurrentes. Sus páginas estuvieron dedicadas al llamado “bello sexo”, y trataban someramente asuntos como literatura, industria, noticias y variedades, especialmente sobre la familia y la educación de los hijos.

Uno de estos artículos justificaba que la educación de la mujer a diferencia del hombre llegaba hasta los seis u ocho años, cuando podía presumir de haber aprendido algo sobre aritmética y algunas reglas de gramática; a la edad de catorce años desarrollaban su “tardía inteligencia emocional” y despertaban el deseo por el estudio. Pero después se casaban y olvidaban lo aprendido, aunque conservaban los atributos de la bondad y la inocencia. Además, el texto mencionado aseguraba que la mujer antioqueña debía aprender pintura y música, como también adquirir conocimientos literarios para estar a la par de otras “naciones civilizadas”. De esta manera, podría sobrellevar mejor los sufrimientos de su sexo³²⁵.

Estas ideas continuaron difundiendo en la primera década del siglo XX a través de los escritos de la señora Carolina Carvajal al publicar en *El Bateo*, textos relacionados con la educación e instrucción de la mujer a quien consideraba no se le debía instruir en conocimientos científicos por ser “inútiles para su vida”. Además justificaba que la mujer solo debía saber “gobernar la casa y someterse calladamente al marido”. Como también, cumplir las funciones de hija, hermana y esposa. De esta manera, podía embellecer y encantar la vida del hombre³²⁶.

³²² Publicado por la imprenta de los herederos de don Manuel Antonio Balcázar, entre el 20 de diciembre de 1853 y el 24 de junio de 1854.

³²³ Bajo la dirección de Jesús María Trespacios con la colaboración de Ismael Pineda Uribe. Editado en la Imprenta de Pineda Hermanos entre el 12 de abril y el 26 de julio de 1890.

³²⁴ *La Transición*, “Educación del bello sexo” n.º. 5 (22 de enero de 1854).

³²⁵ L. de G., “Educación de la mujer”, *La Mañana* (31 de mayo de 1890).

³²⁶ Carolina Carvajal, “Educación de la mujer”, *El Bateo* (30 septiembre de 1907).

Aunque estas formas de “embellecer” debían tener cierto límite en las mujeres antioqueñas, algunas de ellas estaban pendientes de la moda francesa y de los cosméticos que las hacían lucir con elegancia y sofisticación. Una de estas representantes era la señora Susana Olózaga de Cabo³²⁷, quien era un referente en el ámbito social y en la moda. De acuerdo con el investigador William Cruz, ella fue la inspiración para que Tomás Carrasquilla escribiera la novela *Grandeza*, publicada en 1910, al retratarla en todas sus facetas como dama distinguida de la ciudad³²⁸. Lo que muestra una forma artística y literaria de representar otras feminidades, tal como lo estaban haciendo la fotografía, el cine, el teatro y la pintura.

En la revista *Buena Lectura* se publicaron varios artículos dedicados a la mujer, especialmente de alguien que firmó con las iniciales R.V. Ugarte -se presume que fue una dama-, en el que abordó el tema de “los lujos” en seis entregas (desde el 20 de enero al 1 de abril de 1911). Este asunto fue solicitado por una lectora identificada como “Espléndida”, a quien le preocupaba los excesos en la moda y los lujos en el vestir. Ante esta preocupación, Ugarte le sugirió que el lujo no era un pecado, por el contrario podía dar virtud y contribuir en las acciones de caridad para los llamados “pobres vergonzantes”. Sin embargo, aclaró que el lujo era un vicio porque invitaba a compararse con mujeres mundanas que se dedicaban horas completas a examinar y reparar en el vestido cuando podían invertirlo en rezar y dar limosnas a los más necesitados³²⁹.

Estas publicaciones enfatizaban en lo que “verdaderamente” debían realizar las mujeres del hogar: atender al esposo, cuidar de los hijos y estar alejadas de todas las actividades de diversión que perturbaran las funciones de la mujer. Estas características fueron representadas en los retratos fotográficos a finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX. Como se verá en los siguientes apartados.

³²⁷ Hija de don Belisario Olózaga y doña Rosa Restrepo Uribe. Susana Olózaga contrajo matrimonio con Ignacio Cabo. Tomado de: Luis Latorre, *Historia e historias*, 345.

³²⁸ William Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950* (UPB: Medellín, 2019), 47.

³²⁹ R.V. Ugarte, “El Lujo II”, *Buena Lectura*, vol. 1, serie 1ª, n°. 8 (1 febrero de 1911): 167-168.

1.3. Sobre el feminismo en el siglo XX

*¡Escojamos esposas que alimenten con sangre
a nuestros hijos para que les llenen de coraje el alma!*
Carlos E. Restrepo, 1905.

Una de las principales promotoras del feminismo europeo fue la filósofa inglesa Mary Wollstonecraft quien desde el siglo XVIII criticaba la posición de Rousseau sobre las mujeres en su obra *Emilio*, al señalar que ellas debían estar “lejos del árbol del conocimiento, los importantes años de la juventud, la utilidad de la edad, y las esperanzas racionales del futuro, deben ser todos sacrificados para hacer de la mujer un objeto del deseo por un *breve tiempo*”³³⁰.

A principios del siglo XX estos temas fueron abordados por la élite intelectual colombiana con algunas posiciones divididas. Uno de los defensores fue Carlos E. Restrepo, quien en junio de 1905 dictó una conferencia titulada “Feminismo”, promovida por el Centro Artístico. Allí resaltó que este movimiento en Colombia estaba por nacer y ninguna de las manifestaciones eran feministas. Él afirmó que el feminismo colombiano surgió con el impulso del corazón de la mujer, expansivo y fuerte, en contra de las aspiraciones tradicionales en las que las mujeres debían ser bellas, esposas o religiosas. Estas razones no podían ser únicas y suficientes en el deber-ser de la mujer. Admitió que las mujeres podían ser bellas, amar y ser amadas, pero había asuntos que se debían reconsiderar.

Uno de estos aspectos era el matrimonio, del cual la mujer no estaba obligada, aunque la familia fuera la base fundamental para el progreso social. En este sentido, Restrepo tuvo en cuenta el censo de Antioquia de 1884, en el que indicaba un exceso de cuatro mil mujeres más que los hombres. Con este argumento, no criticó a las mujeres solteras, pues no todas tenían la vocación del matrimonio y con ello llamó la atención al prejuicio que pesaba sobre ellas, ni mucho menos las religiosas, a quienes las enaltecía.

Entonces, se preguntaba ¿Qué hacer con aquellas mujeres solteras o las que desistían de tomar el hábito? Cuestión que respondió enfáticamente que la educación era el camino, aunque difícil de transitar podía ser posible y lo ejemplificaba con el caso de la señora Soledad Acosta de Samper, al ser una digna representante no solo como madre de familia, sino también, laboriosa y erudita.

³³⁰ Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer* (Madrid: Ediciones Istmo, S.A, 2005), 165.

Finalmente, Restrepo señaló que los oficios de enfermería, contaduría, dactilografía, telegrafía, el comercio independiente, dentistería y zapatería, entre otras estaban al alcance de la mujer. Con esto, el autor enfatizaba en que la mujer debía crear “[...] una personalidad emancipada y fuerte [...] y así los hombres de ellas encontrarán en la mujer la virilidad que falta y podrán cumplir, para las batallas pacíficas de la civilización”³³¹.

Estos ideales propuestos por Carlos E. Restrepo en 1905, se vieron reflejados cinco años después, cuando el director de la Tipografía del Externado, Enrique Mejía, resaltó que treinta niñas pobres trabajaban en la tipografía, pero escaseaba el trabajo y aumentaba así la angustia para ellas. Ante esta situación, el señor Mejía invitó a las personas para que se suscribieran a la revista *Buena Lectura*, dirigida por el escritor H. Gaviria I., y de esta manera brindarles trabajo. Igualmente, difundir la literatura y la propaganda de obras de caridad³³².

En este contexto, el estudiante de Jurisprudencia y Ciencias Políticas, Ricardo Uribe Escobar propuso ante la Universidad de Antioquia en 1914, la tesis doctoral *Notas sobre el feminismo*, al argumentar que el corazón del problema era la crisis social de la mujer en dos escenarios. Primero, que ella no encontraba con quien casarse, y segundo en la dependencia del esposo.

Además, el número poblacional femenino era más alto en comparación a los hombres. Esto basado en la estadística realizada por Jorge Rodríguez Lalinde en 1910, quien señaló que en el censo existían alrededor de mil setenta y nueve mujeres por cada mil hombres. Frente a estas circunstancias, la mujer debía ganarse la vida por cuenta propia y de esta manera podría liberarse de la sujeción masculina, de la que se originaban muchos de sus problemas. Igualmente, planteó el asunto del proletariado femenino, condición que llevaba a las obreras a conformarse con un bajo salario, dado que las mujeres no estaban habituadas a recibir remuneración económica³³³.

³³¹ Carlos E. Restrepo, “Feminismo”, *La Miscelánea*, año 7º, nros. 11 y 12 (julio de 1905): 362.

³³² Enrique Mejía O., [Carta al director H. Gaviria I.] *Buena Lectura*, vol. 1, serie 1ª, nº. 1 (1 octubre de 1910): 1-2.

³³³ Ricardo Uribe Escobar, *Notas feministas* (Tesis doctoral, Universidad de Antioquia, Medellín, Tipografía Industrial, 1914), sp.
http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/420/1/UribeRicardo_2009_NotasFeministas.pdf

El autor en sus argumentos introdujo otros aspectos como las objeciones de los adversarios al feminismo y las leyes que no favorecían para nada a la mujer en comparación con los países europeos, en donde, desde el siglo XVIII, hubo autores que realizaron reflexiones a favor de la mujer. Algunos de estos fueron María Lejars de Gerunay, Doyen, Siéyes y del humanista inglés Thomas Moro en el siglo XVI. Entre las precursoras del movimiento feminista inglés se destacaron a Mary Astell y Mary Wollstonecraft. Lo anterior, fue comparado con lo realizado en Colombia -afirmaba el autor-, donde se ha hecho poco, no más que algunos escritos y conferencias sobre el feminismo legal.

Para 1930 la señora Teresa Santamaría de González se refirió al feminismo, a través de una carta enviada en octubre de 1930 al director de la revista *Claridad*, el señor J. Yepes Morales, manifestándole el interés de participar en el Congreso, a realizarse en Bogotá y en donde se trataría sobre la legislación civil y social del niño y su estrecha relación con los derechos de las mujeres, pues consideró que estos dos aspectos no podían separarse. Conceptos en las que se basó Teresa Santamaría en las iniciales de las palabras alemanas: Iglesia, Niño y Cocina (KKK), que llevaría como escudo el feminismo colombiano en sus inicios³³⁴.

Sin embargo, este artículo fue duramente criticado por el universitario José Mejía Mejía, quien a la semana siguiente de esta publicación refutó la posición de la autora, por considerar que la mujer no tenía la capacidad intelectual para llegar a las universidades, ni mucho menos a los complejos ámbitos políticos de las sociedades; más bien estaba destinada a los roles maternos y si tuviera un remoto porvenir lo lograría en aprender a leer y a escribir³³⁵.

Esta polémica continuó en las siguientes ediciones de esa revista, en las que el periodista E. Livardo Ospina, retractó el artículo publicado por José Mejía, llamándolo como “el joven escritor”, quien por medio de argumentos más sólidos le demostró que razonaba como lo hacían los abuelos, en la forma simplista de reducir a la mujer solamente a la maternidad. Además, puntualizó que no se ha demostrado científicamente la incapacidad mental femenina para que no pudieran estar en los ámbitos de las ciencias o las artes.

³³⁴ Teresa Santamaría de González, “Sobre feminismo”, [carta al señor director de la revista] *Claridad*, año I, n.º. 31 (4 de octubre de 1930): 1482-1483.

³³⁵ José Mejía Mejía, “Ellas con nosotros”, *Claridad*, año I, n.º. 32 (11 de octubre de 1930): 1559.

Al respecto, citó tres argumentos propuestos por el neurólogo español Ramón y Cajal. El primero asegura que buena parte de los talentos y genios tuvieron cerebros pequeños, medianos o superiores al promedio de la mujer. El segundo trató sobre la masa y peso muscular del cerebro, lo que experimentaba mayor resistencia del hombre, más no superioridad en la capacidad. Tercero, muchos de los varones con talento son copia fidelísima de la madre, por ello se preguntaba: ¿Cómo es que la madre puede transmitir excelencias a la prole de las cuales carece?³³⁶

“Cero y van dos”, este fue el encabezado con el cual respondió el señor Mejía haciendo énfasis en que la inteligencia es asunto masculino y proviene del padre. En tanto que al final del artículo el autor discriminó las características de la mujer relacionadas con la maternidad y cuidado directo de la prole; a mayor sensibilidad para los estímulos afectivos y menor disposición para la labor abstracta. En cambio, para el hombre estaba directamente relacionados con el instinto de la actuación social; menor sensibilidad a los estímulos afectivos, mayor capacidad para la abstracción mental y la creación³³⁷.

³³⁶ E. Livardo Ospina, “La mentalidad femenina”, *Claridad*, año I, n.º. 34 (25 de octubre de 1930): 1649-1650.

³³⁷ José Mejía Mejía, “Cero y van dos”, *Claridad*, año I, n.º. 35 (31 de octubre de 1930): 1713-1714.

2. Mujeres “enmarcadas” en blanco y negro

“La fotografía es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones”.

B. Kossoy.
2001.

Con esta frase Boris Kossoy señalaba la importancia de analizar las fotografías, cuyos vestigios reposan en los archivos de entidades privadas o familiares. Estos documentos visuales almacenan una vasta información del pasado, símbolos, costumbres, historias y memorias, congelados en un tiempo y un espacio determinado.

Estas imágenes no solamente representaron a aquellas personas que un día acudieron a un estudio fotográfico para hacerse retratar vestidos con su mejor gala, en buscar la mejor pose elegante, acompañados por gestos y miradas que quedaron *enmarcados en el escenario fotográfico* de acuerdo con los consejos del fotógrafo, sino que también representaron a los propios modelos culturales y sociales.

Ahora bien, en pro del análisis del corpus de imágenes seleccionado para este trabajo sobre las representaciones femeninas en el retrato de estudio, se utilizaron algunas metodologías para el análisis fotográfico planteadas por Boris Kossoy. Con ellas es posible catalogar los retratos femeninos en tres grupos: el primero corresponde a las novias, esposas, madres, familias, criadas o “sirvientas”; el segundo grupo se refiere a aquellas mujeres cívicas y progresistas dedicadas a la cultura, el arte, la literatura y la educación. Por último, se propone un tercer grupo de mujeres denominadas “rebeldes o librepensadoras”, constituido por aquellas que se caracterizaron en los ámbitos del espiritismo y en acciones sindicalistas.

2.1. Mujeres del hogar

2.1.1. Novias

Como se pudo percibir líneas atrás, durante el transcurso del siglo XIX se impulsó la educación formal para las mujeres, con el propósito de hacer de ellas mejores esposas, amas de casa y madres. Se les exigía mayor amor y dedicación a los hijos; realizar las labores del hogar con orden y disciplina; saber administrar la casa y los “sirvientes”, convertirse en esposas compasivas y amenas con sus maridos; en los tiempos libres, rezar y educarse en labores femeninas. De esta manera, podían estar preparadas por si faltaba el jefe del hogar³³⁸.

De acuerdo con el corpus de mil imágenes seleccionado por categorías (Cuadro 4), se observa una significativa cantidad de retratos femeninos realizados (1891-1930)) en el cual mantuvo un porcentaje entre un 42 y 60% con relación a la cantidad seleccionada. Es decir, un 45% del total de la muestra. Dentro de esta categoría se pudieron identificar algunos patrones costumbristas en que las novias y esposas posan al lado de ciertos símbolos culturales, muy tradicionales en la iconografía occidental. Por ejemplo, en los retratos de novias, además de la pose, las miradas y los attrezzo establecidos principalmente por el fotógrafo, se introducen objetos simbólicos cotidianos, como un ventanal (Imágenes 104 y 105). Lo que permite entender mejor lo que asegura la historiadora Catalina Reyes, cuando subraya que los novios mantenían diálogos a través de la ventana. Esto era bien visto, pues se cumplía con las normas convencionales de la época. Luego de varios días de cortejo a través de la ventana, el joven enamorado debía presentar permiso para visitar a su pretendida formalmente³³⁹.

Con la pregunta ¿A qué edad debe casarse una mujer? la revista *Athenea* señaló que la mujer a principios del siglo XX “pasaba del encantador juego de las muñecas al severo papel de novia y con brevísimo plazo, al de esposa”. Ella contraía matrimonio a los quince años de edad, no sabía más que de juegos infantiles y se ruborizaba a veces con la mirada del hombre que la pretendía. Veinte años después, para 1927, la mujer ya investigaba, conocía y reflexionaba sin abandonar la delicadeza de su sexo. Estos asuntos preocupaban a la sociedad conservadora puesto que ante esas nuevas circunstancias desaparecía la idea de que la mujer

³³⁸ Susy Bermúdez, “Familias y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX”, *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo II. Dirección académica, Magdala Velásquez (Bogotá: Editorial Norma, 1995), 248-249.

³³⁹ Reyes, *Aspectos de la vida*, 287-288.

buscara esposo antes de los veinte años, y con esto el hombre daba un giro frente a ese nuevo tipo femenino: una mujer sin complicaciones, pero sincera; comprensiva, de acción y de conocimientos para “desenvolverse en la vida” y capaz de interesarse por los problemas del esposo³⁴⁰.

En las dos primeras décadas del siglo XX algunos hombres empezaron a desear una mujer con personalidad y no una muñeca, que podía ser un “adorno delicioso” en el hogar, pero no una mujer interesante. Con estos pequeños cambios, se daba paso al reconocimiento de nuevos roles femeninos en el contexto del matrimonio. Esto demuestra a su vez transformaciones de la mujer ante el rito ceremonial. No obstante, la imagen 104 corresponde a las nupcias de Francisco Latorre, quien perteneció al grupo de la élite intelectual y artística antioqueña; ocupó el cargo de gerente general de la revista *Lectura y Arte*, dirigida por los literatos Antonio J. Cano, Enrique Vidal, los artistas Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía en 1903³⁴¹. De su esposa no se tienen indicios que se puedan relacionar con alguna actividad cívica o grupo familiar con prestigio en la ciudad³⁴².

Cuadro No. 4. Categorización y censo de los retratos femeninos en la Fotografía Rodríguez, 1891-1930.

Categorización/ Periodo	Novias	%	Esposas	%	Madres	%	Familia	%	Criadas	%	TOTAL
1891-1900	84	58.74%	21	14.68%	11	7.69%	25	17.48%	2	1.39%	143
1901-1910	95	41.85%	35	15.41%	45	19.82%	52	22.9%	0	0%	227
1911-1920	119	41.9%	44	15.49%	58	20.42%	62	21.83%	1	0.35%	284
1921-1930	152	43.93%	53	15.31%	71	20.52%	70	20.23%	0	0%	346
TOTAL	450	45%	153	15.3%	185	18.5%	209	20.9%	3	0.3%	1000

Fuente: Fotografía Rodríguez. AFBPP.

³⁴⁰ *Athenea*, “Temas femeninos. ¿A qué edad debe casarse una mujer?”, año I, n°. 10 (15 de diciembre de 1927): I-V.

³⁴¹ Cano era editor, librero, literato aficionado y animador de “tertulia del Negro Cano” en Medellín; Vidal tuvo a su cargo la litografía de Jorge Luis Arango, donde imprimieron grabados sobre piedra litográfica. En tanto Cano y Tobón eran artistas plásticos más reconocidos de la ciudad. Tomado de: Santiago Londoño, “Primeras revistas ilustradas en Antioquia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 31, n°. 36 (1994): 19-20.

³⁴² En las libretas de la Fotografía Rodríguez se puede evidenciar una escasa información sobre la identificación de los retratos femeninos. Especialmente, en los grupos de novios, esposos y familiares. En estas categorías el fotógrafo dejaba inscrita en las libretas y sobre la placa de vidrio la fecha e identificación masculina.

En los inicios del siglo XX Colombia tuvo un incipiente desarrollo industrial y comercial, especialmente en la región antioqueña con el incremento en la exportación de café y la creación de empresas textiles que contribuyeron al crecimiento económico. Así lo dieron a conocer las revistas *Progreso* y *Sábado* de la SMP. Ahora bien, a la par de estos avances materiales la revista *Letras y Encajes* promovió las buenas costumbres hogareñas. En este contexto de “progreso”, la pareja se casaba relativamente joven para cumplir con el deber de la procreación³⁴³.

Los retratos de novias fueron un rasgo recurrente entre el grupo de mujeres en el primer cuarto del siglo XX en Medellín (Cuadro 4). Como se puede apreciar, no todas las novias se retrataban luego como esposas o madres. Durante estos años, y para atender la creciente demanda de retratos, los Rodríguez atendieron en dos locales entre 1910 y 1920, uno dirigido por Amelia Rodríguez Márquez, en la calle Palacé, y el otro por su hermano Luis Melitón, en la calle Barbacoa. El primero se identificaba *Fotografía Rodríguez*, y el segundo *Fotografía M. Rodríguez*. Este último figuraba en la década del veinte como *M. Rodríguez e Hijos*³⁴⁴. Estos datos indican no sólo el reconocimiento y consolidación que tuvo la Fotografía Rodríguez, sino también el auge de los retratos femeninos cuando las mujeres que se casaban vivían la condición de novias entre 1910 y 1930. Es decir, el porcentaje promedio para ese periodo estuvo entre un 42 y 44% con relación a las demás categorías. De esta manera, se puede interpretar que los retratos de novias tuvieron una mayor significación dentro de los retratos femeninos en el establecimiento fotográfico.

En la categoría de novias se puede evidenciar la implementación de elementos escenográficos representativos de la vida cotidiana de la ciudad, la aparición de telones de fondo en ocasiones con paisajes europeos, el cuidado en elaboradas poses, sutiles gestos o miradas escultóricas, y el retoque sobre las placas de negativos para crear suaves texturas en la piel. Esto permitió que los retratados llevaran consigo el recuerdo de esos momentos memorables plasmados en una fotografía, resultado del proceso técnico y estético aplicado por el fotógrafo y de las convenciones culturales que gobiernan los imaginarios de los fotografiados.

³⁴³ Bermúdez, “Familias y hogares”, 250.

³⁴⁴ Véase Anexo 2. Cuadro de direcciones de algunos establecimientos fotográficos en Medellín, 1890-1930. Este asunto se debe cotejar con otras fuentes que permitan tener una mayor comprensión de las dinámicas empresariales en esos periodos.

Por ejemplo, en la imagen 103 resulta interesante porque allí se puede observar el retoque en las manos para dar la apariencia de llevar guantes blancos. Desde mediados del siglo XIX, el doctor Rufino Cuervo en su manual de etiqueta recomendaba usarlos en fiestas³⁴⁵. Por ello, este accesorio femenino aparece especialmente en los retratos de matrimonios y en las primeras comuniones, dos ceremonias religiosas vinculadas por un imaginario de pureza femenina. En el caso de las poses masculinas, estas se caracterizaban por expresar elegancia, seguridad y gallardía, mientras se lucía una vestimenta que manifestara caballeridad y buenos modales. Generalmente, estos distinguidos caballeros lucían guantes blancos y se apoyaban en un bastón o sobre uno de los muebles que hicieron parte de la escenografía fotográfica.



Imagen 103. Horacio M. Rodríguez, *Juan N. Trujillo*, 1896
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 104. Horacio M. Rodríguez, *Francisco Latorre*, 1900
10 x 18 cm., AFBPP.

³⁴⁵ Rufino Cuervo, *Breves nociones de urbanidad, extractadas de varios autores y dispuestas en forma de catequismo, para la enseñanza de las señoritas de la Nueva Granada* (Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1856), 27.



Imagen 105. Horacio M. Rodríguez, *Roberto Álvarez*, 1893
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 106. L. Melitón Rodríguez, *Gentil A. Rodríguez*, 1929
20 x 25 cm., AFBPP.

Algunas de estas representaciones femeninas en los retratos de estudio tomados por Luis Melitón Rodríguez fueron publicados en las principales revistas relacionadas con la moda y las transformaciones de la ciudad. Las revistas *Sábado*, y *Letras y Encajes* mostraron frecuentemente las uniones matrimoniales de los miembros de la clase pudiente de Medellín. Una de estas fue la de Félix Moreno Aristizábal y Martha de Bedout del Valle, quienes contrajeron matrimonio el 8 de noviembre de 1921 y lo anunciaron previamente en la sección “Notas Sociales” de la revista *Sábado* (Imagen 108). Por su parte, la revista *Letras y Encajes* difundió entre sus páginas retratos de la novia Elena Ospina V., quien contrajo matrimonio con Bernardo Ospina V., el 8 de septiembre de 1927. (Imagen 110).



Imagen 107. L. Melitón Rodríguez, *Félix Moreno*, 1921
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 108. L. Melitón Rodríguez, [*novios*], 1921
Sábado, n.º. 30 (26 de noviembre de 1921): 358.
Fotografía impresa sobre papel. SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 109. L. Melitón Rodríguez, *Elena Ospina*, 1927
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 110. L. Melitón Rodríguez, *Sta. Elena Ospina*, 1927
Fotografía impresa sobre papel. Revista *Letras y Encajes*, n.º.
14 (septiembre de 1927): 224. SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

De acuerdo con el corpus de imágenes seleccionado, los retratos de novios connotaban en la pose masculina una forma rígida que mostraba respeto y autoridad, mientras en lo femenino, las novias eran representadas con posturas de abnegación, obediencia y espiritualidad. Además, estas jóvenes mujeres generalmente portaban ramos de flores emblemáticas y velos cortos o largos de color blanco, símbolos de castidad y virginidad.

En otras palabras, estas formas de retratar concordaban con los artículos dedicados a la formación de una “buena esposa”, de una mujer ama y señora del hogar en asuntos relacionados con la obediencia al marido, la dedicación al cuidado de los hijos y la disposición para especializarse en saberes manuales que permitieran un mejor funcionamiento de la nueva familia, como cocina, costura y economía del hogar. Ocasionalmente, a esas esposas y madres consagradas, se les permitía ejercitarse, sin volverse necesariamente profesionales, en el cultivo de las artes y las letras. Es decir, se trataba de los ideales y comportamientos que toda mujer antioqueña, hogareña y cristiana debía seguir con devoción. En la consolidación de esta educación femenina participaron los fotógrafos, creando retratos en los que se hicieran visibles las anteriores “virtudes”. Para ello, la cultura y la sociedad ponían a su disposición códigos previamente establecidos, o invocaban modelos de mujeres abnegadas, como la figura omnipresente de la “Virgen María” y sus variantes locales. Luego, los premios, el prestigio de los fotógrafos y la difusión en periódicos y revistas de la imagen de aquella doncella que juró en el altar y ante “Dios” dedicar su vida a su nuevo hogar terminaban por solidificar ese proyecto de mujer hacendosa.

2.1.2. Esposas

En los diferentes medios impresos divulgaron los ideales e imaginarios de la mujer antioqueña en el hogar. Un ejemplo de ello es un artículo de la señora Ugarte quien publicó en cinco ediciones quincenales textos sobre los *consejos a las esposas*: “De cómo pueden educarlas sus maridos”. La autora justificó esta cantidad de escritos porque eran numerosas las esposas que necesitaban recibir la educación de sus maridos, quienes poseían toda la capacidad para llevarla a cabo. Ahora bien, para lograr esta “ardua labor”, el marido debía tener una mujer buena que no malgastara el dinero. Al respecto, la autora comparaba la esposa con un condimento más de la cocina, como si el esposo se hubiera casado con “un

salero lleno de sal gema y se encuentra con un tarrito de arcilla seca o de tierra despreciable”³⁴⁶.

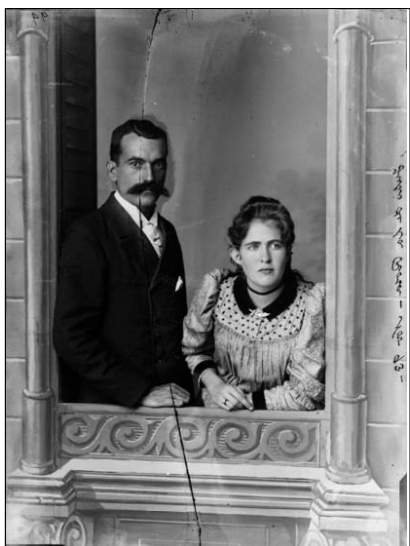


Imagen 111. Horacio M. Rodríguez, *Julio de la Rosa*, 1893
20 x 25 cm., AFBPP.

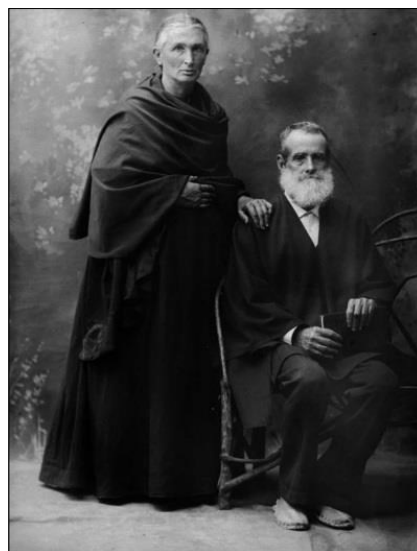


Imagen 112. Horacio M. Rodríguez, *Rafael Molina*, 1900
9 x 12 cm., AFBPP.

De acuerdo con la información ingresada en el cuadro 4, se puede inferir que los retratos femeninos de las esposas constituían entre un 14 y 16%, esto significa que la presencia de ellas en este tipo de retratos era en menor proporción en comparación de la categoría de novias. Además, también se puede observar que la identificación del retrato aparece el nombre del esposo, no de la mujer. (Imágenes 111 y 112).

Por regla general, en los retratos femeninos a finales del siglo XIX, la mujer se ubicaba detrás del hombre, aunque no era un patrón inquebrantable³⁴⁷. No obstante, en el transcurso del siglo XX, el lugar de la mujer cambió debido al interés que ella mostraba en los asuntos del esposo (Imagen 114) y en razón de los derechos.

Otra característica relevante en este grupo de imágenes es la posición de la mano de la mujer sobre los hombros del esposo, como si con ese gesto enviara un mensaje de apoyo, acompañamiento y tranquilidad para él. Estos aspectos fueron promovidos en las revistas dedicadas a la mujer. Es decir, en las representaciones femeninas se mantuvo la posición y

³⁴⁶ Ugarte, “Las esposas. De cómo pueden educarlas sus maridos”, *Buena Lectura*, vol. 1ª, serie 1ª, n°. 13 (15 de abril de 1911): 287-288.

³⁴⁷ Véase: Horacio M. Rodríguez, *Juan D. Soto*, 1894. Ref. BPP-F-009-0077; *Elías Gónima y señora*, 1897. Ref. BPP-F-006-0870; *Lázaro Londoño*, 1899. Ref. BPP-F-010-0366.

el status de la “reina del hogar”, pero también aquella que se preocupaba por “acompañar” y defender las actividades del esposo. En este sentido, se puede asegurar que las imágenes fotográficas complementaron muy bien los numerosos impresos que circularon para educar al “bello sexo”, creando incluso un lenguaje visual propio que era a su vez complementado por los textos publicados para solteras, niñas, novias, esposas, viudas y mujeres en general.



Imagen 113. Horacio M. Rodríguez, *Rafael Gaviria*, 1900
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 114. L. Melitón Rodríguez, *Guillermo Camargo*, 1912
13 x 18 cm., AFBPP.

Como se ha podido observar en las categorías de novias y esposas, prevaleció la representación femenina ubicada detrás o junto al esposo. El ventanal fue un accesorio que representaba una parte del hogar y detrás de él se ubicaba la mujer, asegurando con esa disposición que el interior de la casa era femenino y el exterior masculino, que el cortejo de amor se hacía de forma diferente según el género y que cualquier coqueteo debía ser público y no privado. En este punto se puede afirmar que los hermanos Rodríguez introdujeron formas de la vida cotidiana en los retratos femeninos, principalmente en los de novios y esposos; y en ocasiones en los retratos de grupos familiares³⁴⁸.

³⁴⁸ Horacio M. Rodríguez, *José Joaquín Hoyos y familia*, 1894. Ref. BPP-F-006-0656.

2.1.3. Madres



Imagen 115. Horacio M. Rodríguez, *Natalia Naranjo*, 1893
9 x 12 cm., AFBPP.



Imagen 116. Horacio M. Rodríguez, *Isabel Ospina*, 1901
20 x 25 cm., AFBPP.

A finales del siglo XIX el periódico *La Mañana* difundió un artículo sobre la influencia de la mujer en la familia. Según el texto, la madre debía estar consagrada a sus hijos; a la instrucción del niño, a la estimulación de las virtudes del adolescente, al apoyo constante al joven puesto que “le sostiene en su desaliento, le hace soportar con calma la injusticia y hace brillar a sus ojos la luz de la esperanza”³⁴⁹. El rol de madre protectora, instructora y guía en los ritos religiosos de sus hijos fue uno de los principales aspectos relevantes en los retratos de estudio femenino.

Es posible asegurar que la mayor parte de las mujeres del largo siglo XIX, es decir, hasta 1920, compartieron los consejos que recibían de los hombres en sus escritos. En 1911, A. Mancio escribió un texto en el que recalca la importancia de que en el hogar existieran buenas madres. Esta insistencia se debió a que, según el autor, algunas madres se despreocupaban de los hijos. Aunque por naturaleza las mujeres tienden a tener responsabilidad materna, la sociedad no debe descuidar la formación de sus niñas y jóvenes, por eso es necesario una educación fuerte desde temprana edad y prepararse para el sacrificio con una educación cristiana. Mancio, inquieto por lo que se estaba fraguando ante sus ojos,

³⁴⁹ A.A., “La influencia de la mujer”, *La Mañana* (18 de junio de 1890).

movía su pluma para alertar a sus contemporáneos sobre la existencia de algunas mujeres que recibían una educación diferente a la hogareña, y con cierto desdén el autor llamaba la atención de la siguiente manera:

¿Qué estudia usted, señorita? –humanidades. Esa será una bachillera! Y usted? -Yo! Recibo lecciones de piano y canto. Será una artista! Y estas otras? Una estudia la moda, otras flores y las de más allá lencería, contabilidad, sombreros, medicina, dibujo, dentistería y bordado. ¡Cuántas profesionales y cuantas ciencias! ¿Cuáles estudian para dueñas de casa, para madres?³⁵⁰

Estos cuestionamientos los planteó el autor para enfatizar que el gran ideal de la educación de las mujeres, era formarlas para ser madres y dueñas de la casa. De esta manera, se resolverían los problemas desde la infancia.

En esta misma línea, en 1927 la señora Sofía Ospina de Navarro concedió una entrevista para el periódico *El Heraldo de Antioquia*. En dicha intervención señaló rotundamente que la educación de la mujer no debía almacenar conocimientos sobre ciencia porque el carácter femenino no es adecuado para los desempeños profesionales, y en caso de llegar a serlo, no podría ejercer adecuadamente su profesión y su principal oficio, aquel que es “impuesto por la naturaleza”: el cuidado del hogar y las artes prácticas para lograrlo: la culinaria, la modistería, y la floricultura, entre otras. Esto no significaba abolir el derecho de las mujeres a “cultivarse intelectualmente”, pero lo verdaderamente importante para ellas era conocer y saber de la ciencia doméstica. De esta manera, sería más eficiente en la misión para la cual fue destinada, de lo contrario, la mujer desperdiciaría su alegría peculiar, sus maneras femeniles y la amabilidad, cualidades que aseguraban la dicha del hogar. En tanto que las mujeres sabias las señaló como “unas desadaptadas”, cuyos esposos perderían la felicidad conyugal³⁵¹.

Por otra parte, en la fotografía de la señora Natalia Naranjo de B., y su hija. Esta última sostiene una muñeca -juguete particular del sexo femenino- y con él se adapta a su futuro destino. Madre, hija y muñeca posaron con algunos retratos enmarcados, aspecto que llama la atención porque en el corpus de imágenes seleccionado, es escaso este tipo de imágenes. Al respecto, vale la pena preguntar ¿las personas que aparecen en esos retratos

³⁵⁰ A. Mancio, “Es necesario formar madres”, *Buena Lectura*, vol. 1ª, serie 2ª, n°. 19 (15 de agosto de 1911): 431-433.

³⁵¹ Sofía Ospina de Navarro, “Con doña Sofía Ospina de Navarro”, *El Heraldo de Antioquia*, dominicales (16 de octubre de 1927).

fallecieron o más bien se creó una escenificación tradicional para mantener los retratos enmarcados de quienes aún vivos, están en ese momento fuera de casa?³⁵² (Imagen 115).

Aunque no es posible saber la respuesta exacta a esta inquietud, sí se pueden visualizar tres retratos, dos de los cuales están enmarcados con el mismo estilo de marco y podrían ser los padres de la señora Natalia Naranjo; y el tercero es un retrato masculino con un marco diferente a los anteriores, el que bien podría ser el esposo. Cabe señalar que los dos primeros fueron retratados en un estilo fotográfico difuminado y el último “a la Rembrandt”.

Ahora bien, en un grupo de imágenes denotan una clara cercanía de la madre y los hijos. A partir de esas fotos, es posible asegurar que las poses, las miradas y los abrazos hacia los hijos se hicieron más frecuentes en las fotografías tomadas entre 1910 y 1930. Estas características fueron modelo para los retratos femeninos representando la maternidad de las mujeres, sin importar la clase social. Además, se evidencia que la composición hecha por el fotógrafo con los telones de fondo, buscaba estar acorde con la clase social de los retratados. (Imágenes 117-120).



Imagen 117. L. Melitón Rodríguez, *Cota Rodríguez*, 1913
15 x 20 cm., AFBPP.



Imagen 118. L. Melitón Rodríguez, *Sara de T. Lievano*, 1916
9 x 12 cm, AFBPP.

³⁵² Véase: Horacio M. Rodríguez, *Cuarto particular*, 1893. Ref. BPP-F-016-0777



Imagen 119. L. Melitón Rodríguez, *Matilde Lotero de S.*, 1917
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 120. L. Melitón Rodríguez, *Bárbara R. Carvajal*, 1918
15 x 20 cm., AFBPP.

Durante el periodo estudiado, esta categoría tuvo una cantidad relativamente importante pues compone entre la muestra seleccionada del 7 al 20%, asunto que bien podría relacionarse con las difusiones en los medios publicados como las revistas y periódicos sobre el rol que debe tener una madre en la educación de los hijos y en el acompañamiento en los actos religiosos como las primeras comuniones. (Imagen 123).

La presencia de la madre representaba la guía en lo educativo y en los ritos religiosos, temas que fueron reiterativos en la prensa y en las revistas locales. De lo anterior, es posible inferir que las imágenes 122 y 124 hubieran sido publicadas en algunos de los medios impresos, con el fin de divulgar las buenas costumbres, especialmente los roles que debía cumplir la madre antioqueña. Si se tiene en cuenta que estos retratos estaban por fuera del “marco” tradicional de las fotografías de estudio, pues en ellas se observa un grado más de composición artística que en el resto de esta categoría. Seguramente alguno de estos retratos fue difundido en las revistas femeninas, lideradas por mujeres de la clase social intelectual. Tema que será ampliado en los siguientes apartados.



Imagen 121. L. Melitón Rodríguez, *Dolores Montoya*, 1917
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 122. L. Melitón Rodríguez, *Elena Laverde*, 1920
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 123. Horacio M. Rodríguez, *María Echavarría*, 1896
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 124. L. Melitón Rodríguez, *Elena Ospina de O.*, [1920]
13 x 18 cm., AFBPP.

Estas expresiones de cuidado y protección eran roles que debían cumplir las mujeres de la sociedad antioqueña. Así se representaban en las fotografías y también en la prensa, en donde se insistía sobre cómo ser “buenas madres”. Al respecto, el periódico *El Bateo* fue uno de los difusores de estas costumbres que publicaron artículos relacionados con el deber-ser de una madre. Uno de ellos publicado en 1908 y firmado con el seudónimo de Cornelia, refirió que las señoras solían acudir a los teatros y parques desde la mañana hasta la noche. Esto le generaba críticas callejeras y poca atención, cuidados y desvelos a los hijos. Para la

autora era inaceptable que esta tradición tuviera una ruptura; por eso llamaba la atención de las lectoras sobre los cuidados de los hijos.

Es lógico, es natural, que el niño quiera más a aquella que lo cuida, lo atiende, lo acaricia y a la cara que ve siempre cerca a la suya vigilándolo constantemente y no es ni lógico ni natural que la madre exija más tarde del niño al ser hombre ni afecto ni atención siquiera a sus consejos. Madres! Que si el destino os tiene reservados muchos dolores, podáis aceptarlos con la tranquilidad de conciencia, producto siempre del deber cumplido³⁵³.

Esta advertencia, dirigida a las madres de familia, consideradas como veedoras del bienestar y la complacencia de los hijos, se difundieron en las revistas especialmente conservadoras y en los avisos de prensa durante las primeras tres décadas del siglo XX. Época, en que la directora de la revista *Athenea*, Susana Olózaga de Cabo intentó rendir un homenaje a la madre al erigir un monumento ubicado en el Puente de Junín, al frente del Teatro. La ubicación de la obra en este lugar, estuvo definida por la concurrida presencia de habitantes locales y extranjeros, a los cuales les causaría “una grata impresión y un alto concepto del pueblo que sabe rendir artístico y bello homenaje a la madre y a sus héroes, [...] contemplar y estar evocando, en su corazón el recuerdo de la Madre”³⁵⁴.

No obstante, el Concejo Municipal le dio poco respaldo e interés a esta propuesta de ubicación, resolviendo poner dicho monumento en la Plazuela Pardo Vergara, situada detrás de la Catedral en medio de dos callejuelas angostas (hoy carrera Sucre). Aunque esta respuesta fue rechazada de forma vehemente por las señoras Susana Olózaga y Fita Uribe. Ellas continuaron con la idea de llevar a cabo este proyecto en el Puente de Junín y lograron reunir importantes recursos económicos, aportados por aquellos “hijos” del pueblo antioqueño, quienes consideraban digno elevar un monumento a la madre y a sus principales virtudes: el amor al hogar, la veneración a la Virgen, la pujanza por la educación de sus hijos y la espiritualidad cristiana.

Pero la consolidación de este proyecto tomaría tiempo en realizarse. Efectivamente, tres años después, es decir en 1930, el Concejo Municipal no había acordado la ubicación apropiada del monumento que estuviera acorde con los intereses del plano de Medellín Futuro que se estaba discutiendo en esa época.

³⁵³ Cornelia, “Costumbres de la tierra”, *El Bateo* (17 de noviembre de 1908).

³⁵⁴ Susana Olózaga de Cabo y Ana Restrepo Castro, “Monumento a la Madre”, *Athenea*, año I, n.º. 4 (15 de junio de 1927): XV.

Como se puede observar en la siguiente imagen, este grupo femenino estuvo integrado por las señoras: Sofía Ospina de Navarro, Ana J. de Mejía, Luisa A. de Henao Mejía, Elena Olózaga de Echavarría, Alicia V. de Echavarría; y las señoritas: Teresa Santamaría, Lucia Cock Quevedo, Amalia Vélez (secretaria), Margarita Villa e Inés Greiffenstein. Sus retratos hicieron parte del mosaico de la revista *Letras y Encajes*, probablemente realizados por Luis Melitón Rodríguez, al menos eso indica la firma que aparece en el retrato de la señora Elena Olózaga de Echavarría.



Imagen 125. L. Melitón Rodríguez, *Consejo Organizador de la Fiesta de la Madre*, 1927
Fotografías impresas sobre papel. Revista *Letras y Encajes* n°. 11 (junio de 1927): 170-171. SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Estas señoras y señoritas, protagonistas de un nuevo tipo de feminidad, la intelectual, terminaron provocando la creación de nuevos espacios de sociabilidad para las jóvenes mujeres que las sucedieron: la universidad, las revistas y periódicos y la política. Los procesos iniciales combinaron viejos homenajes a la esencia femenina maternal con nuevos reconocimientos a su capacidad para las ciencias, las artes y las letras. Por eso, la SMP creó un Consejo Directivo en 1927, conformado por las señoras mencionadas en el párrafo anterior, con el fin de organizar eventos como la “Fiesta de La Madre”³⁵⁵. En otras palabras, desde 1928 las distinguidas señoras Susana y Elena Olózaga fueron las promotoras en rendir homenaje al día de la madre, no solamente con la propuesta de un monumento, sino también

³⁵⁵ Véase: AHM. Fondo Consejo, 11 de mayo de 1927, tomo 338. Acta n°. 26; 11 de septiembre de 1928, tomo 344. Acta n°. 94; 2 de mayo de 1930, tomo 350. Acta n°. 39.

con la realización de actos en honor a las mujeres en general. Este es un tema que ha sido poco explorado y bien merece ahondarse en futuros estudios por investigadores sociales.

2.1.4. Familias

En la primera década del siglo XX, la familia fue un asunto relevante en la prensa y las revistas. Estas publicaciones difundían frecuentemente reflexiones sobre la vida familiar, los actos de caridad y reglas sobre cómo la mujer se debería comportar dentro del hogar. En este sentido, la revista *Buena Lectura* reiteró la importancia del significado que conlleva el respeto a la familia, que para estos momentos está definida bajo el modelo católico ideal de José, María y Jesús. Por ello, la “buena esposa” era considerada “el ángel guardián de la familia”, quien debía cumplir a cabalidad todos los deberes propios del hogar, además de ser abnegada, tolerante al sufrimiento, tenía el deber de hacer feliz al hombre y apaciguar “con sus ternezas el contrariado corazón del marido”³⁵⁶.

Estos ideales, persistentes en 1911, eran representados en los retratos familiares a finales del siglo XIX, dado que la imagen debía dejar claro el rol y las virtudes de cada uno de los miembros de una familia ejemplar. Los hombres, los hijos mayores, el padre, en ocasiones los abuelos, los niños y las niñas, las mujeres casadas y las solteras, los yernos y las nueras, todos debían retratarse para indicar que se trataba de “gente de buena familia”.

De acuerdo con la muestra (cuadro 4), esta categoría de retratos tuvieron un buen significado puesto que el porcentaje promedio comprendían entre un 17 y 23%, podría decirse que este tipo de retratos familiares ocupaba el segundo lugar de importancia en el establecimiento fotográfico. En los retratos de estudio se puede vislumbrar la posición que ocupaba la mujer en relación a los demás integrantes de la familia de acuerdo con la clase social, el fotógrafo escenificaba el estudio con telones de fondo, algunas veces elegantes y otras grises, sin ninguna decoración o sin elementos paisajísticos.

³⁵⁶ *Buena Lectura*, “La buena esposa”, vol. 1ª, serie 2ª, n.º 20 (1 de septiembre de 1911): 459-460.

Las representaciones masculinas indican un mismo patrón establecido: los pies cruzados y sentados. Mientras que las poses femeninas eran rectas, en actitud de responsabilidad y cuidado con los demás. Estas características fueron constantes hasta la primera década del siglo XX³⁵⁷. (Imágenes 126 y 127).



Imagen 126. Horacio M. Rodríguez, *Estanislao G.*, 1896
20 x 25 cm. AFBPP.



Imagen 127. Horacio M. Rodríguez, *Evaristo Ochoa*, 1899
20 x 25 cm. AFBPP.

Aunque este estilo no llegó a desaparecer definitivamente, existieron algunas variantes, como aquella que situaba a los esposos en el centro de la imagen, rodeados de los hijos que ya eran jóvenes o adultos. Al respecto, el investigador Pablo Rodríguez refirió que el retrato familiar “tenía un patrón común que subrayaba la jerarquía en el grupo. Siempre el padre y la madre, o en todo caso los mayores, están en el centro, rodeados de hijos, hijas, nietos, yernos y nueras”³⁵⁸. En esos casos, el fotógrafo debía ubicarlos en espacios suficientemente amplios para crear la composición, permitiéndole asimismo aprovechar la iluminación natural que entraba a través de ventanas o se creaba con el uso de persianas de pantallas y telones de fondo que podían variar en cada sala de pose donde se retrataban grupos familiares. (Imágenes 128 y 129).

³⁵⁷ L. Melitón Rodríguez, *Félix Cárdenas C.*, 1908. Ref. BPP-F-007-0161; *Silas Writh*, 1911. Ref. BPP-F-007-0225; *Coronel Francisco Duque*, 1916. Ref. BPP-F-009-0314.

³⁵⁸ Pablo Rodríguez, “Retratos de familia. Imágenes visuales del entramado social”, *Credencial Historia*, n°. 84 (diciembre de 1996): 6-7.



Imagen 128. L. Melitón Rodríguez, *Abraham Escobar*, 1930
20 x 25 cm. AFBPP.



Imagen 129. L. Melitón Rodríguez, *Ramón Gómez*, 1916
20 x 25 cm. AFBPP.

Las anteriores tipologías demuestran que las representaciones fotográficas femeninas tuvieron cierta flexibilidad, dependiendo de quién las acompañaba, y del impacto que hubiesen tenido en el seno familiar los cambios socioculturales, en particular aquellos que empezaron a otorgar a las mujeres derechos y posibilidades de vida más allá del exclusivo mundo hogareño. Cuando la mujer estaba joven y acompañada de su esposo era normalmente retratada de pie, si estaba con sus hijos podía volverse “la reina del hogar”. En el transcurso de las primeras décadas del siglo XX, los retratos de mujeres solas tuvieron más variantes que cuando se trataba de retratar parejas de esposos o grupos familiares. La resistencia al cambio de las mujeres fue aún fuerte cuando se podía comprometer el “buen nombre” de la familia y de sus descendientes.

2.1.5. Criadas o madres-negras

En 1906, Isidoro Silva realizó un interesante registro de establecimientos y oficios que existían a comienzos del siglo XX en Medellín. En esos años, el autor del *Primer directorio general de la ciudad de Medellín*, contabilizó doscientos veintiún aplanchadoras, cinco bordadoras, sesenta cocineras, tres comadronas, ciento ochenta y nueve costureras, ciento treinta y cuatro lavanderas y ciento veintiséis sirvientes, entre otros oficios³⁵⁹. Lo anterior permite afirmar que a pesar del alto número de mujeres trabajadoras en los inicios del siglo XX, en diferentes oficios, aquellas aparecen en un reducido porcentaje tanto en el corpus de imágenes seleccionadas como en las libretas de registro de los fotógrafos.

A pesar de esto, se debe realizar una valoración en los retratos de grupos familiares y de los niños, en las que frecuentemente la figura de la criada era borrada e invisibilizada, aunque aparezcan en la escenografía del negativo. Es decir, el fotógrafo manipulaba el negativo para hacer sobresalir a los personajes deseados por el cliente. Esto se puede observar en los retratos infantiles, en los que la criada acompaña los infantes en la escena, pero en el resultado final quedan por fuera del marco de la fotografía. (Imagen 130).



Imagen 130. Horacio M. Rodríguez, *Carolina y Ángela Rodríguez*, 1897
18 x 13 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)

³⁵⁹ Isidoro Silva, *Primer directorio General de la ciudad de Medellín para el año de 1906* (Medellín: UPB, 2011), 464-488.

Como bien lo señala Catalina Reyes sobre las imágenes del mundo femenino a principios del siglo XX, es necesaria una reconstrucción de este importante grupo de colombianas, generalmente marginado o reducido a la domesticidad, y sobre el cual se podría hacer un mejor acercamiento analítico con el fin de comprender nuevas complejidades del “el pasado femenino” del país³⁶⁰. Como se ha dicho, en la década de 1920 se empezaron a consolidar cambios en favor de los derechos de las mujeres. Una muestra de ello fue la preocupación manifiesta en 1927 de la señora Eugenia Ángel de Vélez, quien hizo un llamado a resolver por medio de la educación la falta de preparación de muchas mujeres dedicadas al oficio de “sirvientas”. Cabe anotar que la señora Eugenia no deseaba transformar las condiciones laborales de las mujeres que trabajaban en labores domésticas en casa ajenas, lo que le inquietaba era la falta de honradez y de preparación para ese oficio en crisis³⁶¹.

La presencia de las criadas en los hogares fue un tema que abordó la señora Soledad Acosta en 1881. Para ella, las sirvientas ejercieron una gran influencia sobre los niños que cuidaban, mientras que la madre debía atender otras cosas y no podía estar vigilante de sus hijos. Doña Soledad aseguró: “No hay duda, que su intervención es grande en el carácter de los niños. No solamente con respecto a su bienestar influye, sino que ella tendrá en lo porvenir una gran parte en la formación de aquel carácter apenas iniciado”³⁶².

La autora señaló que las criadas debían ser alegres y condescendientes; advertía no tener al lado de los niños personas con defectos orgánicos, tartamudas, bizcas o cojas; que tuvieran una voz dura y pronunciación demasiado defectuosa. Además, resaltaba que las criadas debían tener ideas de moralidad y ser prudentes para no hablar a los niños con demasiada libertad. Aunque estas recomendaciones las escribió para el contexto de la sociedad capitalina, bien podrían haber sido escuchadas en muchas otras ciudades. Ahora bien, fue posible encontrar un grupo de sirvientes masculinos fotografiado por los hermanos Rodríguez y se pudieron identificar algunas imágenes tomadas fuera del estudio, en las que aparecen sirvientes con deformidades físicas³⁶³.

³⁶⁰ Reyes, *Aspectos de la vida*, 225.

³⁶¹ *Athenea*, “Entrevistas femeninas con la señora doña Mercedes Restrepo de Escobar”, año I, n.º 4 (15 de junio de 1927): 57.

³⁶² Soledad Acosta de Samper, “Consejos a las madres”, *Mujer* n.º. 54 (15 de febrero de 1881): 146-147.

³⁶³ Horacio M. Rodríguez, *Sirvientes de José María Botero B.*, 1901. Ref. BPP-F-010-0895.

De acuerdo con la revisión fotográfica y las anotaciones en las libretas de los hermanos Rodríguez, el número de retratos familiares con criadas fue mínimo. En este sentido, el porcentaje total en ese periodo fue de un 0.3%. (Cuadro 4). En esos casos, las criadas aparecen en la escena para el acompañamiento de los niños que tenían a cargo. Ellas evitaban dirigir su mirada a la cámara, quizás por recomendación del fotógrafo³⁶⁴. (Imágenes 131 y 132).



Imagen 131. Horacio M. Rodríguez, *Ignacio Arango*, 1898
6 x 9 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)



Imagen 132. L. Melitón Rodríguez, *Eva Jaramillo*, 1919
15 x 20 cm, AFBPP.

En palabras de la activista femenina Rita Segato, conceptualiza sobre la *forclusión* de la madre negra (ausencia del significante) por el discurso blanco. La autora, analizó un cuadro al óleo sobre tela realizado por Jean-Baptiste Debret (1768-1848), en el que aparece don Pedro II con un año y medio de edad en el regazo de su ama, este retrato es la representación de la idea de una madre patria africana para la nación brasilera³⁶⁵.

³⁶⁴ Horacio M. Rodríguez, *Niña de Germán del Corral con criada*, 1897. Ref. BPP-F-006-0902.

³⁶⁵ Rita Segato, “El Edipo Negro: colonialidad y forclusión de género y raza”, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013), 192-194. Véase también: Segato, “Descolonialidad. Una imagen del pensamiento”. <http://orillera.undav.edu.ar/descolonialidad-una-imagen-del-pensamiento/>

En nuestro caso, la fotografía de “Ignacio Arango y criada” tomada por Horacio Marino Rodríguez en 1898, demuestra la labor de la crianza de una mujer negra al niño blanco, quien observa la cámara que lo retrata de cuerpo entero, mientras la criada negra escenifica una posición subordinada de dominación colonial, pero que hace presencia de un Edipo negro. (Imagen 131). Es probable que esta imagen la hubieran conocido los hermanos Rodríguez, si se tiene en cuenta que las obras de Debret y Rugendas fueron difundidas masivamente, como se mencionó en el primer capítulo.

De otro lado, la fotografía de Luis Melitón también puede relacionarse con la literatura antioqueña ofrece relatos en los que los vínculos entre las criadas eran las encargadas de contar cuentos de brujería, apariciones y demonios al niño, como bien lo retrata Tomás Carrasquilla en su cuento *Simón el Mago*. En esta misma línea, el retrato de “Eva Jaramillo” -la niña que mira la cámara-, está acompañada de otra están vestidas de blanco y otro niño con traje oscuro elegante. Mientras que la criada posa su mano sobre el hombro de la niña más joven de la escena, una mujer afro que ostenta un vestido negro intenso rodeada por tres juguetes que la circundan. (Imagen 132).

Por otra parte, la criada también es retrata en los grupos familiares siempre vestida de negro o colores opacos. Generalmente la criada sostiene entre sus brazos al bebé y era ubicada detrás de los demás integrantes de la familia, representada en esa dualidad de presencia/ausencia. (Imagen 133).



Imagen 133. Horacio M. Rodríguez, *Grupo familiar*, 1893
20 x 25 cm., AFBPP.



Imagen 134. Horacio M. Rodríguez, *María Parra*, 1900
20 x 25 cm., AFBPP.

Si bien entre los dos retratos familiares (Imágenes 133 y 134) hay diferencias, tanto en su composición como en la ubicación de los modelos, ambas son representaciones de grupos familiares. En ellas se puede observar que las figuras masculinas, de pie, se hallan en el centro representa el poder y la autoridad. Sin embargo, resulta llamativa la imagen 134 en la cual el hombre mayor -al parecer era el amo de la señora María Parra-, está ubicado detrás de la pareja y su niña, como una forma de protección Si bien el retrato era para la mujer negra, su hija y quizás el esposo, la composición fotográfica está centrada en el status social del amo. Además, es poco usual observar en este tipo de retratos la presencia de orígenes socioculturales distintos.

Este sentido de protección de los amos hacia los criados fue analizado por la historiadora Alba Inés Bravo, para quien “las criadas permanecían largo tiempo en una casa, en virtud de relaciones definidas en el punto medio entre la sujeción y el paternalismo, establecen lazos duraderos de cariño y gratitud”³⁶⁶. De acuerdo con la autora, en el Archivo Histórico Judicial de Medellín existen casos donde en ocasiones los amos defendían a las criadas cuando éstas quedaban embarazadas, al ofrecer al novio el ajuar y pagar los derechos del matrimonio para poder salvar su honra.

Estas evidencias judiciales permiten establecer ciertas relaciones de afecto de los amos hacia las trabajadoras que se hallaban dentro del hogar, como un integrante más de la familia. En esta misma línea, las investigaciones de Catalina Reyes ilustran el contexto e importancia que tuvo este grupo dentro del espacio familiar de la élite y en algunas clases medias. Las mujeres trabajadoras en servicios domésticos ejercieron diferentes oficios como cargueras, cocineras, dentroderas y lavadoras de pisos. En algunos casos la servidumbre fue considerada como un bien familiar, al continuar con algunos de sus miembros de madres a hijas y también entre las hermanas, según las habilidades de las empleadas y necesidades de la familia³⁶⁷.

³⁶⁶ Alba David Bravo, *Mujer y trabajo en Medellín: condiciones laborales y significado social, 1850-1906* (Medellín: IDEA, 2007), 126. Premio IDEA a la Investigación Histórica de Antioquia 2006.

³⁶⁷ Reyes, *Aspectos de la vida*, 204-205. Precisamente, en el primer capítulo se referenció la lápida de Petronila Posada, sirvienta del comerciante Mariano Uribe e inhumada en el mausoleo de esta familia.

Por otra parte, de las categorizaciones de los retratos femeninos realizados en el establecimiento fotográfico de los hermanos Rodríguez, se establecieron dos grupos. El primero corresponde a las mujeres que actuaron en los ámbitos del civismo, el “progreso”, la literatura y el campo educativo y artístico. El segundo grupo se refiere a aquellas mujeres que protagonizaron rupturas con las doctrinas religiosas, cambios en los derechos laborales y transformaciones en las relaciones sociales entre los géneros y las clases. Estas últimas fueron consideradas mujeres rebeldes o librepensadoras.

3. Mujeres cívicas y progresistas

3.1. Mujeres de cultura

Esta connotación fue presentada por Dominique Godineau, quien afirma que las mujeres de la ilustración francesa pretendían participar en el movimiento de ideas y de condiciones políticas, por medio de la palabra oral y escrita³⁶⁸.

Estas aseveraciones concuerdan con las mujeres que participaron en actividades tanto de beneficencia para los más pobres de Medellín, lideradas por entidades públicas, como también en actividades educativas femeninas. Es por ello que en este apartado se abordan algunos roles femeninos propios de la ciudad, los cuales fueron fotografiados por los hermanos Rodríguez, y en ocasiones publicados en las revistas locales. Un ejemplo de ello fueron los retratos de las señoras Alicia Arango de Mejía, Teresita Santamaría de González, Sofía Ospina de Navarro y María Rojas Tejada.

³⁶⁸ Godineau, “La mujer”, 415-416.

3.1.1. Alicia Arango de Mejía

La mujer, flor y ornato de toda la sociedad,
alma de todo pueblo.
Medellín, ciudad Tricentenaria.



Imagen 135. L. Melitón Rodríguez, *Alicia Arango*, 1924
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 136. L. Melitón Rodríguez, *La Presidenta*, 1926
Progreso (7 de agosto de 1926). SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019

La señora Alicia Arango de Mejía representaba la mujer activa en los “proyectos civilizadores” liderados por los caballeros de la élite comercial y cultural de Medellín, como fue el caso del empresario Gonzalo Mejía -esposo de Alicia Arango-. Don Gonzalo escribió y produjo la película *Bajo el cielo antioqueño* en la década de 1920. Allí la señora Alicia actuó en el papel protagónico. Algunas tomas escenográficas fueron en el cementerio de San Pedro, las casas quintas del barrio prado, el Ferrocarril de Antioquia, las haciendas cafeteras, la fábrica de cigarrillos *Victoria* y centros mineros³⁶⁹. A través de estos elementos, la élite mostraba los adelantos tecnológicos, comerciales y urbanos como “progresista” y “civilizada”.

Asuntos que fueron ampliamente difundidos en la revista *Progreso*, órgano de la SMP con el fin de “contribuir al civismo y progreso de la ciudad”. En los proyectos de la mencionada Sociedad, la señora Alicia Arango de Mejía y otras damas colaboraban en

³⁶⁹ Véase: Álvaro Villegas, “Modernismo vernáculo e imaginación melodramática en *Bajo el cielo antioqueño*”, *Historia y Sociedad*, n.º. 29 (julio-diciembre de 2015): 259-282.

destacados proyectos de comienzos del siglo XX en Medellín, como el embellecimiento del Bosque de la Independencia (hoy Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe), los Parques de Bolívar y de Berrio, el Monumento a Isaacs, ubicado en la rotonda central del Museo Cementerio San Pedro; la escuela de enfermeras y la organización de los festivales anuales propuestos por la SMP.

A mediados de 1927 se integraron a esta institución otro grupo de damas como fueron las señoras Elena Olózaga de Echavarría, Sofía Ospina de Navarro, Luisa Ángel de Henao Mejía, Ana Jaramillo de Mejía; las señoritas Lucia Cock Quevedo, Teresa Santamaría, Inés Greiffestein, Margarita Villa E., Amalia Vélez, Carola Jaramillo, Lola y Gabriela Olarte, Lola Jaramillo, Maruja Wills, Julia Peláez Soto, Tony Greiffenstein V., Aura Gutiérrez, Mercedes Vieira, Eugenia y Ana Echavarría, Ángela Lince, Mercedes Posada R., Helena Posada S., María Muñoz, Alicia Uribe, Consuelo y Pastora Toro, Ana Moreno Olano, Isabel Trujillo, Lía Duque y Teresa Restrepo³⁷⁰. Mujeres que quedaron retratadas en las salas de pose de los hermanos Rodríguez, unas representan la tradición femenina y otras su modernidad, como lo muestra el retrato de Alicia Arango de Mejía, quien muestra la desnudez de su espalda y hombros. (Imágenes 135 y 136).

Por otra parte, con motivo de los trescientos años de fundación de Medellín, la SMP puso en circulación, en 1975, un libro en el que dedicaron algunas páginas a las mujeres antioqueñas que trasegaban por los ámbitos industriales, comerciales y culturales a favor de los humildes con acciones cívicas y benéficas. En esta publicación exaltaron a aquellas mujeres “servidoras del hogar” y de “espíritu progresista”, que iban a la par con los cambios socio-económicos que afrontaban. Algunas de ellas fueron María Cano, María Rojas Tejada, Blanca Isaza de Jaramillo, Fita Uribe, María Teresa Santamaría de González y Sofía Ospina de Navarro³⁷¹. De estas dos últimas se harán algunas reflexiones a continuación.

³⁷⁰ *Progreso*, n.º. 10 (9 de mayo y 17 de junio de 1927): 164 y 196.

³⁷¹ SMP de Medellín, *Medellín Ciudad Tricentenaria 1675-1975* (Medellín: Editorial Bedout S.A, 1975), 251-252.

3.1.2. Teresita Santamaría de González

La historia de la señora Teresita Santamaría resulta inquietante no solamente por las actividades que ella realizó en la sociedad colombiana durante el siglo XX, sino también por los vínculos que existieron con la Fotografía Rodríguez, -como se pudo observar en el capítulo anterior-, sus padres Mercedes Gómez Henao y Germán Santamaría Piedrahíta se hicieron retratar entre mayo y diciembre de 1896, año en que contrajeron matrimonio. Tiempo después hicieron retratar a su pequeña hija (Imagen 75), cuyo nombre estaría en el listado consignado en las libretas de los fotógrafos que llevaban de cada cliente que atendían.

En apartados anteriores se dijo que ella lideraba algunas acciones benéficas en el Consejo Directivo de la SMP de Medellín a favor de los derechos de la mujer, que publicó en la revista *Claridad* sobre el feminismo en el país, y que fue una de las fundadoras de la revista *Letras y Encajes*. Revistas que dan cuenta sobre las normas de comportamiento, la moda, la literatura y la educación familiar dirigidas especialmente a las señoritas y señoras de la sociedad medellinense.

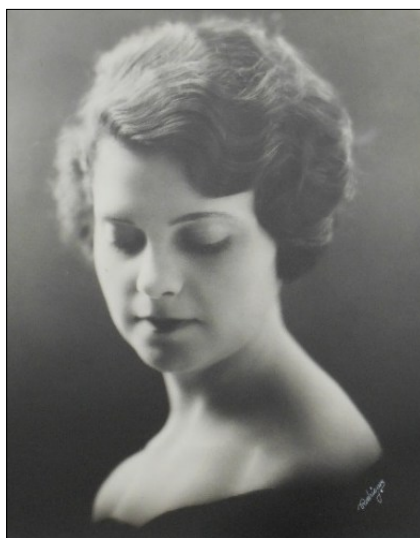


Imagen 137. L. Melitón Rodríguez, *Teresita Santamaría*, 1936
Fotografía, SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2020.



Imagen 138. L. Melitón Rodríguez, *José Ignacio González y Teresita Santamaría*, [1929]
Recorte de prensa sin identificar. Fotografías impresas sobre papel, SPBUE.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2020.

Debajo de estos recortes de prensa, ubicados en la (SPBUE). En esos documentos se anunciaba el matrimonio González-Santamaría, efectuado en 1929, en la iglesia de Buenos Aires. De la señora Santamaría refirieron: “mujer fuerte del Evangelio a tono con los refinamientos de la vida moderna; iniciativa y don de gobierno a órdenes de un corazón en que hallan eco todas las necesidades del prójimo y todas las aspiraciones de su ciudad; el espíritu público encarnado en el más alto decoro de la dama medellinense”. Su retrato fue elaborado por Luis Melitón Rodríguez quien representa a la esposa moderna, cívica y promotora de la educación femenina. (Imágenes 139 y 140).

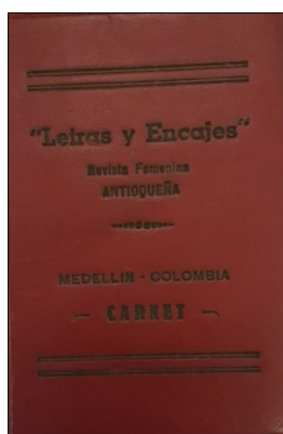


Imagen 139. Carnet “*Letras y Encajes*”, 1936
SPBUE.



Imagen 140. Carnet. *Teresita Santamaría de González*, 1936
29 de mayo de 1936. SPBUE.
Fotos tomadas por Maribel Tabares, 2020.

Las anteriores valoraciones de la señora Santamaría correspondían en buena parte a sus acciones cívicas y a la defensa de los derechos de la mujer en los ámbitos educativos y culturales. Aspectos que quedaron consignados a través de su correspondencia, recortes de prensa, álbumes fotográficos, manuscritos, tarjetas de visita, reconocimientos en diplomas y medallas. Documentos donados por la señora Dora Vélez de Botero y el señor Pedro María Botero Uribe a la SPBUE, los cuales se encuentran en proceso de catalogación. Estas fuentes permiten conocer más a fondo la vida de esta prolífica mujer en los ámbitos políticos, sociales y culturales durante el siglo XX en Medellín y otras ciudades del país³⁷².

Los anteriores documentos fueron la base para que la historiadora Daniela Gómez publicara el libro *Cómo te olvidan. La historia de Teresa Santamaría de González*, en 2013. Un premio otorgado por el Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), en la modalidad de crónica bajo la temática “Mujeres sin miedo”. En el libro, la autora narra las historias basadas en tradición oral de la familia y en documentos que pertenecieron a Teresita Santamaría referidos a su educación, especialmente a las actividades teatrales -como se verá en los siguientes apartados-, y a sus labores sociales y culturales en favor de la mujer colombiana. También quedan referidas sus acciones benéficas para los más desposeídos en asilos y hospitales, así como los trabajos en pro de escuelas, patronatos de obreras, la SMP, la Casa del Estudiante y las Damas de la Caridad³⁷³.

En este sentido la autora señala la importancia que ella tuvo en el desarrollo cívico de la ciudad: “La prensa celebraba que Teresa estuviera en todas partes. Y era protagonista de las paginas sociales cuando programaba fiestas de té con sus amigas, asistía a los eventos de los clubes, recibía en el aeropuerto a las personalidades que llegaban a la ciudad”³⁷⁴.

Además de lo anterior, la señora Teresa Santamaría participó como actriz en el grupo de teatro dirigido por el español Ramón Soler Maymó, conocido como *Grupo Escénico*. Algunos de sus actos se presentaron en el Teatro Bolívar y en conmemoraciones realizadas por la SMP durante la década de 1920. Algunas de estas escenas fueron representadas en el estudio fotográfico de Luis Melitón Rodríguez. Se realizaron fotografías igualmente de su respectiva actuación en la obra “Canción de Cuna”, obra en la que también actuó la señora Graciela Gómez, y publicado luego en 1922 en la revista *Sábado* (Imágenes 146 y 149).

³⁷² María Isabel Duarte (coordinadora de la SPBUE), en entrevista con la autora, febrero de 2020.

³⁷³ Gómez, *Como te olvidan*, 17.

³⁷⁴ Gómez, *Cómo te olvidan*, 18.

En síntesis, la historia de la señora Teresa Santamaría reúne no solo sus acciones en la vida social y cultural de Medellín a partir de 1920, sino también una historia visual de sus representaciones tanto teatrales como cotidianas, registradas en el establecimiento de la Fotografía Rodríguez, lugar al que acudieron sus padres y otros de sus familiares. Este caso permite reconstruir una historia familiar a través de piezas fotográficas y confirmar la importancia de los retratos de estudio, para entender las dinámicas sociales y culturales de las sociedades que han hecho parte de los procesos de mundialización de la fotografía.

3.1.3. Sofía Ospina de Navarro



Imagen 141. L. Melitón Rodríguez, *Sra Sofía Ospina*, 1921
Sábado n°. 24 (15 de octubre de 1921): 272.
Fotografía impresa sobre papel.
Foto por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 142. L. Melitón Rodríguez, *Doña Sofía Ospina*, 1927
El Heraldo de Antioquia, dominicales,
(16 de octubre de 1927). SPBUA

La señora Sofía Ospina fue hija de Tulio Ospina Vásquez y Ana Rosa Pérez de Ospina, individuos pertenecientes a la élite económica de Medellín. Adelantó sus estudios en el Colegio de la Enseñanza. Contrajo matrimonio con Salvador Navarro el 13 de septiembre de 1915 con quien tuvo seis hijos³⁷⁵. Retratada por Luis Melitón Rodríguez cuando era ya una

³⁷⁵ Nancy Yohana Correa, *De las tablas al estudio de grabación. Mujeres en escena en Colombia, 1897-1954* (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2018), 136-137.

mujer casada, de estilo conservador, de mirada franca y con aires de una matrona antioqueña (Imagen 141). Dicha fotografía fue publicada en el periódico *El Herald de Antioquia* en 1927, cuyo lema era “Servir los intereses del público, de la Nación y de Antioquia”, bajo la dirección de Jesús Tobón Quintero. (Imagen 142).

La señora Ospina también perteneció a la elite económica, pero integró asimismo la élite intelectual femenina que se constituyó a partir de los años 20 del siglo pasado. Fue reconocida por su participación en juntas benéficas y fundadora de la revista *Letras y Encajes*; así como del Centro Femenino de Estudios. No realizó estudios superiores ni se autoreconoció como intelectual, consideró que la escritura era un pasatiempo y que su verdadera vocación era el cuidado del hogar³⁷⁶.

En este sentido, participó en el concurso literario femenino bajo el seudónimo (Alguien), realizado por la revista *Sábado* y la SMP. Según el informe de los jurados se presentaron veintisiete piezas en prosa y ocho en verso. En esa ocasión le fue otorgada la primera mención por la obra titulada “Ilusiones”. Los jurados expresaron lo siguiente:

Es un cuadrito delicioso de vivir campesino, con ventanas que dan a la vez sobre la naturaleza y sobre el alma. El estilo es cuidadoso y fresco, la observación de la vida pintoresca y sagaz con dejos de humorismo regocijado en medio del dolor. Si el cuento se hubiera mantenido a la altura de su principio y de su parte media, “ILUSIONES” tendría el primer premio. Pero, por desgracia, flaquea al final, y pone sobre el carácter de la heroína complicaciones de pensamiento, refinada sutileza mental que no se compadece con el alma primitiva de una muchacha de campo³⁷⁷.

Esta obra fue considerada una de las opciones para el premio de tarjeta de oro, pero este lauro le fue otorgado a la señorita Enriqueta Angulo por su escrito “La Ciega”. Las demás distinciones le fueron otorgadas a la señora Blanca Isaza de Jaramillo por su cuento “La Herencia” y a Tila Botero de Molina, por el cuento “De Mala Raza”³⁷⁸.

Cabe señalar que la señora Tila Botero (hija de Juan José Botero), autor de la novela *Lejos del nido*, estuvo casada con Carlos A. Molina (hijo de Juan José Molina), director de la revista *La Miscelánea*. En medio de este ambiente familiar, refinamiento y buen gusto,

³⁷⁶ Correa, *De las tablas al estudio*, 22.

³⁷⁷ Lorenza Quevedo, Gonzalo Restrepo y Félix Mejía, “Nuestro Concurso de Literatura Femenina”, *Sábado*, n.º. 24 (15 de octubre de 1921): 268-269.

³⁷⁸ Quevedo, Restrepo y Mejía, “Nuestro concurso literario”, 272-273. Allí aparecen los retratos de las autoras registradas por los fotógrafos Luis Melitón Rodríguez, E. Méndez y Rafael Mesa. Además, aparecen las reproducciones de cada uno de los cuentos ganadores.

esta mujer de avanzada se convirtió en figura clave de la literatura antioqueña y no es casual que introdujera protestas sociales en sus obras³⁷⁹.

La revista *Sábado* publicó un artículo titulado “Sepamos vivir”, en el que refiere que la mujer es “la reina del hogar” y nadie lo negaría -en palabras de ella-; esto hubiera sido poco elegante. En este reinado, ella tiene el poder de elegir el menú y atender los caprichos de su corte de honor, pero había unas reinas antioqueñas que le agregaban a esto otros asuntos: el orden y la exquisitez. En esas líneas la autora criticaba la forma en que algunas damas de la sociedad llevaban el diario vivir en el que sacrificaban al marido, hijos, criados y por ende, hacían difícil la vida del hogar.

Con lo anterior, la autora señalaba que no era necesario tanto orden en un hogar. Ella rescataba el “delicioso desorden de la costura empezada...los periódicos del día a medio doblar...el juguete del hijo...el libro predilecto”. Todo esto estaba oculto en los cajones y otros lugares. En tanto que el jefe de la casa no encontraba el tiempo para conversar con ella sobre los sucesos del día por encontrarse ocupada en sus quehaceres. La autora concluía que estas mujeres llamadas “exquisitas”, desperdiciaban su tiempo en la higiene del hogar, y no se ocupaban en otras distracciones como tocar el piano, hacer obras de caridad, leer o coser³⁸⁰.

³⁷⁹ Paloma Pérez, *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1950* (Medellín: Secretaria de Educación y Cultura, 2000), 35-36.

³⁸⁰ Sofía Ospina de Navarro, “Sepamos vivir”, *Sábado*, n.º. 92 (5 de mayo de 1923): 1111-1112.

3.1.4. María Rojas Tejada



Imagen 143. [L. Melitón Rodríguez], *Doña María Rojas Tejada*, 1927
Letras y Encajes, n.º. 11 (junio de 1927): 161. SPBUE.
 Fotografía impresa sobre papel.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

En el primer capítulo se señaló que María Rojas estudió en la Escuela Normal de Institutoras donde obtuvo su diploma con la tesis *Enseñanza objetiva* en 1899. También se dijo que había tomado clases de dibujo con el joven profesor Luis Melitón Rodríguez Márquez.

María Rojas fue prima hermana de don Benjamín Tejada Córdoba; ella le enseñó a leer a su sobrino Luis Tejada Cano y contribuyó a su formación literaria. En sus testimonios decía que: “[...] El padre era brillante, ágil y elocuente para hablar, pero descuidado en sus obras escritas; Luis pulía, sintetizaba y esculpía con su pluma ideas nunca dichas por nadie, pero era incapaz de pronunciar un ligero discurso de ocasión”³⁸¹.

Los retratos que se visualizan en el repositorio del AFBPP, en sus diferentes colecciones se conservan una tarjeta de visita realizada por Gonzalo Gaviria que data aproximadamente entre 1890 y 1900. En esta imagen la joven está de pie, con un vestido largo negro y en una de sus manos sostiene un guante negro apoyada sobre un mueble

³⁸¹ Alfonso Mejía Robledo, “Tejada Córdoba Benjamín”, *Vidas y Empresas de Antioquia: diccionario biográfico, bibliográfico y económico* (Medellín: Imprenta Departamental, 1951), 183.

elegante, cuya mirada no está dirigida al fotógrafo sino enfocada en otra dirección, su rostro joven muestra una actitud serena³⁸².

En cuanto a los retratos de ella realizados por los hermanos Rodríguez, la coordinadora del AFBPP refiere que existen otras imágenes, pero aún no han sido digitalizadas para la consulta al público, las cuales datan entre 1901 y 1913; y diferentes tamaños de las placas de negativos. Este material queda pendiente para una posterior consulta. Aunque es posible deducir que el retrato publicado en la revista *Letras y Encajes* hubiese sido tomado por Luis Melitón Rodríguez, puesto que en esa década del veinte produjo una buena cantidad de retratos femeninos que fueron publicados en los medios impresos, como se ha señalado a lo largo de esta investigación. Sin embargo, se debe cotejar lo dicho con las imágenes que reposan en el mencionado Archivo³⁸³.

Ahora bien, la investigadora María Victoria Tipiani aborda la historia de esta pedagoga, María Rojas Tejada hizo parte del proyecto de modernización del país en las primeras décadas del siglo XX, en el ámbito de la educación, basada en ideas extranjeras que contrastaban con las locales más tradicionales y conservadoras. Rojas Tejada fue además una perseverante luchadora por el derecho de las mujeres a educarse³⁸⁴.

En 1927 María Rojas fue invitada por la SMP para dictar una conferencia que tituló “Trozos de una conferencia”. En ella abordó los temas culturales realizados hasta ese momento en la ciudad, especialmente sobre la *mujer moderna*. Afirmaba que los roles femeninos en el pasado estaban solamente dedicados al hogar, en cambio la mujer de los años veinte estaba llamada a la formulación de ideas, a no ser únicamente la esposa y compañera, sino también la asociada de los negocios del hombre. Además de consejera y amiga, “cuya compañía se busca y se desea por la solidez y amenidad de su ingenio: ella es la síntesis de todas las mujeres, la obra de su propia dicha y de la de los suyos”³⁸⁵.

³⁸² Véase: Gonzalo Gaviria, *María Rojas Tejada*. Tarjeta de visita, [1890-1900]. Ref. BPP-F-001-0217.

³⁸³ Jacqueline García (funcionaria del AFBPP), en entrevista con la autora, marzo de 2020.

³⁸⁴ María Victoria Tipiani, “María Rojas Tejada. La mujer moderna y la educación de la mujer en el siglo XX”, *Ciencias Sociales y Educación*, vol 3, n.º. 5 (enero-junio de 2014): 147.

³⁸⁵ María Rojas Tejada, “Trozos de una conferencia”, *Letras y Encajes*, n.º 11 (junio de 1927): 161.

Con esta aseveración, María Rojas argumentaba su posición frente a los nuevos retos que tenía la mujer de ese entonces con relación a los acontecimientos educativos europeos y norteamericanos, al abrir sus puertas al género femenino. Especialmente, a las acciones de la mujer presentados en los Congresos Femeninos celebrados en Estados Unidos, Suiza, Bélgica y París.

3.2. Mujeres en el arte

Esta categoría corresponde a los grupos de mujeres vinculadas a la música, la pintura, la fotografía, la danza y las artes escénicas. Para esta investigación se realizó una selección de imágenes de algunas actrices locales y extranjeras. Esto permitió la identificación de los retratos femeninos publicados en la prensa y revistas locales, que difundieron las presentaciones artísticas.

De acuerdo con el análisis de la doctora en historia Nancy Correa, las compañías Luque, Soler y Recalde se presentaron en el Coliseo Principal y en el Teatro Principal de Medellín. Las dos primeras presentaban obras lírico-dramáticas, en tanto que la compañía Recalde dramatizaba obras de zarzuela³⁸⁶. En cuanto al *Grupo Escénico* estuvo dirigido por el español Ramón Soler Maymó, presentándose en el Teatro Bolívar con obras de comedias. Como se puede apreciar (Cuadro 5), la empresa Soler había llegado a la ciudad en los inicios del siglo XX, consolidándose en la década del veinte con la formación teatral llamado “El Grupo Escénico”.

³⁸⁶ Nancy Yohana Correa, *Teatro y sociedad en Medellín* (trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2004), 173-174.

Cuadro No. 5. Actrices nacionales y extranjeras en Medellín (1897-1922).

FECHA	NOMBRE DE LAS ACTRICES	COMPAÑÍA DE TEATRO	ORIGEN
1897-1898	Pilar de Barella ³⁸⁷	Luque	España
1900-1902	Señora Elis (Transformista)	Soler	España
1908	Amalia Recalde ³⁸⁸	Recalde	España
1908	Carlota Millanés ³⁸⁹	Recalde	España
1908	María Caballé ³⁹⁰	Recalde	España
1920-1922	Teresa Santamaría ³⁹¹	Grupo Escénico	Medellín
1920-1922	Graciela Gómez ³⁹²	Grupo Escénico	Medellín
1920-1922	Amalia Vélez ³⁹³	Grupo Escénico	Medellín
1920-1922	Matilde Bernal ³⁹⁴	Grupo Escénico	Medellín
1920-1922	Inés Greiffenstein	Grupo Escénico	Medellín
1920-1922	Rosita Restrepo ³⁹⁵	Grupo Escénico	Medellín
1920-1922	Magdalena Tobón; Ester y Rosalía Soler	Grupo Escénico	Medellín

Fuentes: Correa, *Teatro y sociedad* y la revista *Sábado* de 1921 a 1922.

³⁸⁷ Véase: Horacio M. Rodríguez, *Pilar de Barella*, 1897. Ref. BPP-F-006-0903, Horacio M. Rodríguez, [*Pilar Barella*], 1897. Ref. BPP-F-006-0912, Horacio M. Rodríguez, *Danza de los patos-Barella*, 1897. Ref. BPP-F-006-0925; BPP-F-006-0929.

³⁸⁸ Véase: L. Melitón Rodríguez, *Amalia Recalde*, 1908. Ref. BPP-F-009-0141; BPP-F-009-0140.

³⁸⁹ Véase: L. Melitón Rodríguez, *Carlota Millanés*, 1908. Ref. BPP-F-010-0933; BPP-F-010-0932; BPP-F-010-0931.

³⁹⁰ Véase: L. Melitón Rodríguez, *María Caballé*, 1908. Ref. BPP-F-010-0930; BPP-F-010-0929; BPP-F-010-0928; BPP-F-010-0927; BPP-F-010-0925. Hija de Carlota Millanés.

³⁹¹ L. Melitón Rodríguez, *Teresa Santamaría*, 1925. Nota: en el Instituto de Bellas Artes. Ref. BPP-F-012-0386.

³⁹² Véase: Imagen 147 y 148 en este texto.

³⁹³ Representó a una monja en la película *Bajo el cielo Antioqueño*. Véase: Daniel A. Mesa, *Bajo el cielo antioqueño*, 1925. Ref. BPP-F-001-0072.

³⁹⁴ Véase: L. Melitón Rodríguez, *León de Greiff*, 1927. Ref. BPP-F-007-0777. Casada con el poeta León de Greiff en 1927.

³⁹⁵ L. Melitón Rodríguez, *Carlos Bernal Villa*, [1929]. Ref. BPP-F-008-0128.

En este escenario actuaron compañías nacionales e internacionales. Entre las que se mencionan a la cantante tiple cómica argentina María Caballé. Las crónicas teatrales se refieren a ella como la hermosa artista del teatro María Guerrero, teatrillo del “Círculo del Piojo”. En cuanto a la soprano tiple española Carlota Millán, el investigador mexicano Héctor Quiroga afirma que “Carlota Millán, Isabel Saavedra y María Caballé destacaron muy pronto en aquel teatrillo del barrio del Peralvillo, interpretando obras como *El futuro funcionario* [...]. A partir de 1912 las crónicas teatrales les depararon diversos elencos y escenarios”³⁹⁶. Ellas viajaron a diferentes países latinoamericanos. Llegaron a Medellín en 1913, donde posaron para el fotógrafo Luis Melitón Rodríguez. De acuerdo con los cronistas de la época, el Teatro Bolívar sirvió de escenario para recibir a las artistas María Guerrero, Virginia Fábregas, Ricardo Calvo y varios profesores afamados del piano y del violín³⁹⁷.

Nancy Correa argumenta que la asistencia femenina a estos espectáculos cambiaba en el transcurrir del siglo XIX debido a la profesionalización de las actrices y los logros en las compañías familiares; y la preparación en los estudios formales de declamación y canto se alejaban de los estereotipos de mujeres poco honorables³⁹⁸. Concluye que en el siglo XX, los periodistas justificaban los ideales de modernización al vincularlos con estas obras teatrales y las artes escénicas, pues “no se concebía una urbe sin espacios de sociabilidad para la cultura y aprendizaje de los nuevos valores propios del progreso”³⁹⁹.

³⁹⁶ Héctor Quiroga Pérez. “Iconografía del escenario mexicano (1909-1919). Parte II”. *Revista Telón de Fondo* n.º 7 (Julio de 2008), 1. <http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero7/articulo/139/iconografia-del-escenario-mexicano-1909-1919-parte-ii.html>

³⁹⁷ Agapito Betancur. *La ciudad. Medellín en el 5º cincuentenario de su fundación. Pasado, Presente y Futuro* (Medellín: Tipografía Bedout, 1925), 93.

³⁹⁸ Correa, *De las tablas al estudio*, 58.

³⁹⁹ Correa, *De las tablas al estudio*, 53.

3.2.1. Señora Elis. La transformista



Imagen 144. [L. Melitón Rodríguez], “*La transformista, señora Elis*”, 1901
El Cascabel, (25 de enero de 1901). Fotograbado. SPBUA.

De acuerdo con Nancy Correa dio a conocer la importancia que tuvieron las compañías teatrales extranjeras en la ciudad entre 1880 y 1910; afirma que las compañías teatrales aparte de escenificar sus obras tenían una gran tarea, y así lo hicieron saber los periodistas: “espectáculos selectos y civilizadores [...] para que los medellinenses pudieran recuperar el [...] tiempo que han empleado en discutir política y en hablar del prójimo”⁴⁰⁰.

Estos elementos fueron fundamentales para comprender las dinámicas de los diferentes actos realizados en Medellín durante el periodo estudiado y cómo estas representaciones escenográficas fueron asumidas por las actrices locales. Para entender un poco sobre la historia del teatro en Medellín, Fabio Botero refiere sobre el teatro que “[...] incluye no sólo los dramas y comedias corrientes, sino, tal vez con mayor significación, las obras lírico-musicales, que dominaron la escena a finales del siglo XIX y durante buena parte del actual: zarzuelas, operetas y óperas”⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Correa, *Teatro y sociedad en Medellín*, 64. Cita el periódico *Las novedades* (25 de octubre de 1895).

⁴⁰¹ Fabio Botero, *Cien años de la vida de Medellín* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998), 131.

Ahora bien, en la revisión que se realizó en las libretas llevadas por los hermanos Rodríguez, se evidencia que en 1901 aparecen los nombres de la señora “Elis. La transformista” y “Soler Maymó”. Nombres de los cuales otros estudiosos del tema han ahondado y referido sobre su participación en los escenarios teatrales de la ciudad a principios del siglo XX.

Precisamente, al revisar la prensa de la época se puede hallar información sobre la historia de la señora Elis y su esposo Ramón Soler Maymó. Información que articula imagen-texto. Aunque en esta reproducción fotográfica del retrato de la señora Elis, no aparece el nombre del fotógrafo, es muy posible que esta imagen sea adjudicada a Horacio Marino Rodríguez, no solamente por el reconocimiento de fotógrafos-artistas que tenían en ese momento, sino también por los contactos artísticos que se referenciaron en el primer capítulo. Los hermanos Rodríguez estuvieron rodeados de un círculo cultural importante de la ciudad.

La llegada de artistas extranjeros a la ciudad fue anunciada en la prensa local. De esta manera, el periódico *El Cascabel* dio a conocer así la noticia con una amplia reseña biográfica y artística al referir sus cualidades físicas:

Elis Nacher de Soler oriunda de Barcelona. De sus prendas físicas había muy en su favor el presente fotografado, con lo que estarían de sobra nuestras apreciaciones. Agreguemos, sin embargo un detalle importante si los hay, y que también deja adivinar el retrato; su juventud tiene actualmente 23 años. Vivió en su ciudad natal los catorce años de su vida, consagrados los últimos de ellos al estudio de la música y la declamación, en aquel conservatorio, logrando ser premiada en ambas cosas⁴⁰².

Al respecto, el historiador Cenedith Herrera refiere que la actriz y su esposo Ramón Soler Maymó llegaron a la ciudad en enero de ese año. La actuación de ella fue elogiada por la rapidez en cambiar los roles masculinos; su éxito le permitió que los artistas locales como Lino R. Ospina y Gonzalo Vidal le compusieran dos zarzuelas tituladas “Novios en fuga” y “Salón de baile”, presentados en los días 7 de mayo y 30 de abril del año mencionado⁴⁰³.

Cabe resaltar que el señor Soler Maymó dirigió el grupo Escénico en la década del veinte conformado por algunas damas de la sociedad, entre ellas estaban: la señora Teresita Santamaría, Graciela Gómez y Amalia Vélez, entre otras como se verá a continuación.

⁴⁰² *El Cascabel*, “Transformista. Señora Elis”, (25 enero de 1901).

⁴⁰³ Cenedith Herrera, “De retetas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910”. *Historia y Sociedad*, n.º 24 (enero-junio de 2013): 171-172.

3.2.2. Grupo Escénico de Medellín

En la década de 1920, se creó el “Grupo Escénico” (Imagen 145) dirigido por la familia Álvarez Quintero con la obra “Puebla de las Mujeres”, una comedia que encarnó el verdadero ejemplo del teatro cómico. Fue exhibida para el público de Medellín que presenció en ella un reflejo de la vida aldeana. Esto fue complementado por el actor español don Ramón Soler Maymó quien fue guía y maestro de los actores criollos. Los integrantes eran Jorge Vásquez, Hernando Botero, Eusebio Jaramillo, Guillermo Johnson, Carlos Bejarano, Gabriel Cano, Amalia Vélez, Teresa Santamaría, Graciela Gómez y Pepa Trujillo; representaron la obra “Chifladuras de vieja”. Acto que se presentó en la noche del 20 de abril de 1921 “con notable lucimiento”, según la inscripción que aparece debajo de los retratos de cada uno de los artistas publicados en la revista *Sábado*.



Imagen 145. [L. Melitón Rodríguez], *El Grupo Escénico*, 1921
Sábado, n.º 1 (7 de mayo de 1921): 5. Fotografía impresa sobre papel. CPBUA.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

La actuación de la señorita Amalia Vélez fue comentada por Eduardo Vasco quien la elogió por su sublime presentación al lado de la señorita Teresa Santamaría y Jorge Vásquez, especialmente en el segundo acto de “En familia”, donde representaban la realidad y “sacuden el espíritu más adormecido; y la emoción que producen compensa nuestra vida de

muchos días de aridez y de muchas noches de desesperante monotonía en presencia de esos libros de estudio que no dicen nada al corazón”⁴⁰⁴.

De estas obras reseñaron que era un espejo de la vida aldeana de Medellín en el que entre chascarrillos y calambures (juego de palabras) demostraron la realidad del chisme. En cuanto a las características de Teresita Santamaría refirieron que “es de estirpe ática. En su familia materna el buen decir y amable y gozoso charlar, son proverbiales. Tiene en la escena el donaire gentil que se usa en el vivir ordinario [...]”⁴⁰⁵.

Un año después, este grupo realizó una comedia escrita por Gregorio Martínez Sierra titulada “Canción de cuna”, ambas obras se presentaron en el Teatro Bolívar. Posteriormente, la narración de esta y otras obras de teatro fueron transmitidas el 10 de mayo de 1939, por la emisora de *La Voz de Antioquia*, a cargo de la compañía teatral de Marina Ughetti⁴⁰⁶.

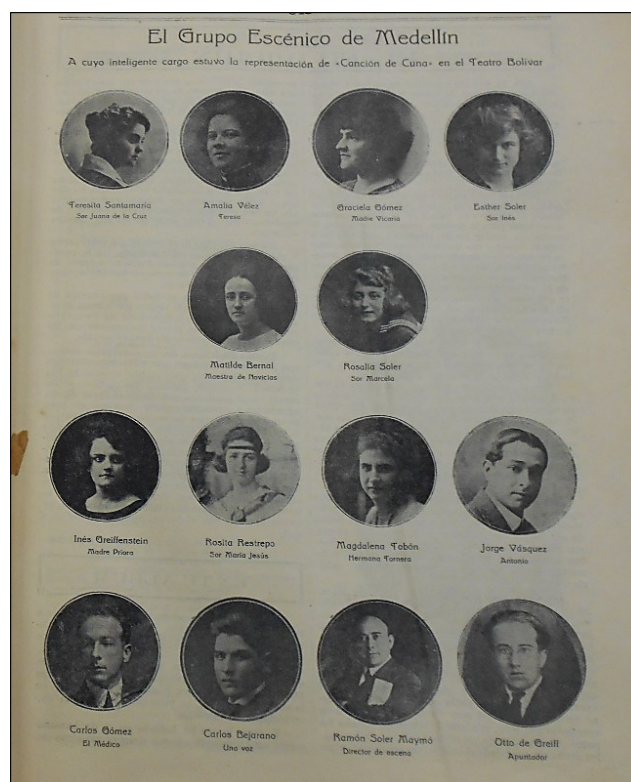


Imagen 146. [L. Melitón Rodríguez], *Grupo Escénico de Medellín*, 1922 *Sábado*, (8 de julio de 1922): 643. Fotografía impresa sobre papel. CPBUA. Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

⁴⁰⁴ Eduardo Vasco, “Una carta a la señorita Amelia Vélez”, *Sábado* n°. 11 (16 de julio de 1921): 109-110.

⁴⁰⁵ *Sábado*, “El grupo escénico” (7 mayo de 1921): 1.

⁴⁰⁶ Correa, *De las tablas al estudio*, 315.

Esta obra teatral mereció los comentarios del Martín Guerra en su sección “De la vida que pasa”, quien resaltó y valoró la dedicación por parte de los integrantes debido a las actuaciones realizadas y el significado que transmitieron. Teresita Santamaría (Sor Juana de la Cruz), Amalia Vélez (Teresa); Graciela Gómez (Madre Vicaria), Esther Soler (Sor Inés), Matilde Bernal (Maestra de Novicias), Rosalía Soler (Sor Marcela), Inés Greiffenstein (Madre Priora), Rosita Restrepo (Sor María Jesús), Magdalena Tobón (Hermana Tornera), Jorge Vásquez (Antonio), Carlos Gómez (El médico), Carlos Bejarano (Una voz), Ramón Soler Maymó (Director de escena), Otto de Greiff (Apuntador). Anota Martín que:

Amor de madre para la hija de nadie es la ofrenda de las monjitas. Ellas que solo al Amado entregaron la blancura de sus almas, entregan a Teresa las primicias de su amor maternal. Bellamente humana es la ofrenda de las vírgenes del Señor; sus almas vibran con vibraciones desconocidas y por eso más bellas al oprimir contra sus senos a la recién nacida⁴⁰⁷.

La señora Graciela Gómez interpretó a la Madre Vicaria, retrato que fue publicado en la revista *Sábado* el 19 de agosto de 1922. Esta imagen fue acompañada con la descripción de su actuación en la obra “Canción de cuna”. Allí señalaron que la vicaría se paseaba por el claustro, cerraba por un instante su libro de breviario y pensaba en los pecados del mundo, especialmente “en el pecado grave de Sor Marcela, por haber guardado en su celda un pedazo de cristal”⁴⁰⁸. (Imagen 148).

⁴⁰⁷ Martín Guerra, “Canción de cuna. Al grupo escénico”. *Sábado* (8 de julio de 1922): 642.

⁴⁰⁸ *Sábado*, “Nuestra portada”, n.º. 59 (19 agosto de 1922): 716.



Imagen 147. L. Melitón Rodríguez, *Graciela Gómez*, 1922
13 x 18 cm., AFBPP. (Sin digitalizar)



Imagen 148. L. Melitón Rodríguez, *Madre Crucifixión*, 1922
Sábado, n.º. 59 (19 agosto 1922): 708.
Fotografía impresa sobre papel. CPBUA.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

La señora Graciela Gómez también incursionó en la literatura y fue acreedora de un premio en 1921 por su obra en prosa titulada *Victoria*, bajo el seudónimo de Lucena. Este concurso literario era en honor a Jorge Isaacs, organizado por la SMP y la Asociación de Cronistas. Los jurados fueron Abel Farina, Antonio J. Cano y José Luis Restrepo de los que señalaron que era:

Un cuento sobrio, sin relumbrones sosegado, dolorido también como la vida que pinta. Hay en él una firmeza interior quizá más real cuanto más escondida. Es una justiciera protesta, sin alharacas ni rebeliones, mas con la energía del deber cumplido y de la vida tronchada pero noble. Tiene un dejo de melancolía sedante, como un atardecer.

De acuerdo con el análisis de la historiadora Paloma Pérez, la obra es una historia de factura impecable y sencilla en la que un hombre engaña a una mujer. Ella era Victoria Sandoval, quien aceptó trabajar en la oficina de correos de un pueblo pequeño y allí tuvo una afición romántica con un escritor prometiéndole hacerla suya⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Graciela Gómez, “Victoria”, *Colombia* (6 de abril de 1921).

En cuanto a la señorita Teresa Santamaría Gómez, interpretó la personalidad delicada de Sor Juana de la Cruz, quien según descripción del autor de esta comedia, estaba en la soledad de su celda aferrada al cristo que llevaba entre sus manos⁴¹⁰.



Imagen 149. [L. Melitón Rodríguez], *Sor Juana de la Cruz*, 1922
Sábado, n.º. 58 (12 de agosto de 1922): 696. CPBUA.
 Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Esta obra reflejaba el imaginario de la vida religiosa (Imagen 149), actuada por Teresa Santamaría y retratada en el estudio fotográfico de Luis Melitón Rodríguez. La atribución de autoría de esos retratos se basa, por un lado, en la composición e iluminación “a la Rembrandt”, al manejo de las luces y sombras aplicadas y al telón de fondo negro, y por otro lado, en las notas que quedaron en las libretas de registro, las cuales indican que Rodríguez continuó con este estilo en los retratos de estudio.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que algunas fotografías que aparecen en los medios impresos no necesariamente representaron la “vida real” de las retratadas (Imágenes 148 y 149). Por ello, estas mujeres en escena exigieron a los fotógrafos otras virtudes técnicas y estéticas, de tal forma que no fuera visible el actor sino el personaje creado.

⁴¹⁰ *Sábado*, “Nuestra portada”, n.º. 58 (12 de agosto de 1922): 697.

Al retomar nuevamente las ideas planteadas por Boris Kossoy sobre el análisis iconográfico, se entiende que si bien las fotografías son fragmentos de la realidad pasada, se debe tener en cuenta la finalidad del fotógrafo o del modelo. En este caso, las imágenes de la “Madre crucifixión” y “Sor Juana de la Cruz” representaron una obra de teatro enmarcada en la religiosidad. Aunque ellas no hubieran sido monjas en la vida real, sí lo fueron en las publicaciones y en las libretas del fotógrafo.

3.2.3. Hermanas Mayerensky

Un medio de difusión de las obras teatrales presentadas en la ciudad fue la revista *Sábado*, creada en la década del veinte, dirigida por Ciro Mendía y Gabriel Cano, quienes divulgaron textos literarios y cuentos de autores reconocidos como Otto de Greiff, Germán Arciniegas y Camilo C. Restrepo. También escribieron sobre los artistas extranjeros que llegaron a la ciudad. Entre estos, las hermanas Amelia, María y Gabriela Majeroni, cuyos nombres artísticos eran Theda y Vera Mayerensky (Imagen 150) y Linda Gaby (Imagen 152). Las tres nacieron en Chile de padres italianos.

En palabras del crítico Otto de Greiff “Vera la de ojos azules, es quizá un poco más callada y reflexiva que sus hermanas. Theda, al contrario, es regocijada; y más aún Linda Gaby”. Las hermanas se presentaron en el Teatro Bolívar donde interpretaron la obra de Schubert, titulada: “Momento musical”. En ella, las hermanas ondulaban rítmicamente la cadencia esquiva y frágil de la música, eran precisas y eurítmicas⁴¹¹. No obstante, en páginas posteriores Otto de Greiff refirió que Linda Gaby solo pudo presentar dos audiciones, no sin antes resaltar sus capacidades artísticas.

⁴¹¹ Otto de Greiff, “Momento musical”, *Sábado*, n°. 63 (9 de septiembre de 1922): 751.



Imagen 150. L. Melitón Rodríguez, *Hnas Mayereslay*, 1922
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 151. L. Melitón Rodríguez, *Mayerensky*, 1922
Sábado, n.º. 63 (17 septiembre de 1922). CPBUA
Fotografía impresa sobre papel.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.



Imagen 152. L. Melitón Rodríguez, *Mayereslay*, 1922
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 153. L. Melitón Rodríguez, *Linda Gaby*, 1922
Sábado n.º. 63 (16 de septiembre de 1922): 765. CPBUA.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

En el repositorio del AFBPP, titularon “Hermanas Mayereslay” (Imagen 150), la cual no corresponde con el nombre correcto de las actrices chilenas conocidas en la década de los veinte como las hermanas Mayerensky, tal como fueron referenciadas en las revistas *Sábado* de Medellín y en los periódicos de España y Panamá (Imágenes 153-155).

En la historiografía colombiana hasta el momento no se ha hallado alguna investigación relacionada con estas artistas chilenas, quienes representaron obras musicales en Medellín en la década de 1920. Época en la que estaban en furor las obras de teatro y la llegada a la ciudad de personalidades actorales internacionales y locales. Esto permitiría una búsqueda en las revistas y prensa, sobre estos eventos y la construcción de otra historia del teatro en Medellín y sus aceptaciones en la sociedad. Precisamente, en una de sus cartas, León de Greiff agradeció a su hermano Otto de Greiff por el envío de la revista *Sábado*, en donde se refiere a las artistas Mayerensky, las cuales desconocía⁴¹².

Uno de los mayores éxitos de la temporada en Barranquilla, como en todo Colombia, fué el alcanzado por las Hermanas Mayerensky, dos lindas muchachitas que bailan muy bien. La nota curiosa de sus triunfos la dieron los centenares de críticos y pseudocríticos que llenaron las columnas de diarios y revistas en tributo a Theda y Vera.

La belleza de estas bailarinas y su exuberante juventud avasalladora fué la vara mágica que hizo florecer sus laureles. Las sonrisas, los ojos, las crenchas y las líneas de las Mayerensky vencieron a nuestro público y lo llevaron en masa a los teatros desde Bogotá a Barranquilla, incluyendo Medellín. La prensa, ante los encantos de estas dos muchachas, no supo compenetrarse, ni se ocupó tampoco, del arte de las bailarinas.

La crítica fué toda corazón y perdió el cerebro entre el vaivén de los pies ligeros y el encanto de dos sonrisas juveniles, ciertamente avasalladoras.

Vera es más artista que Theda. Sabe interpretar con más alma y mejor técnica las danzas clásicas de su repertorio. En "Coqueteo" es maravillosa.

Theda no debería de hacer "La Muerte del Cisne". Alla Nazimova no tendrá nunca rival digna en la interpretación de la difícil danza.

Vera es espiritual y una gran artista. Theda es bella... y nada más.

* * *

Imagen 154. Aviso. "El éxito de las Mayerensky", 1923
Revista *Cine Mundial*, España,
vol VIII, n.º. 1 (enero de 1923): 53.
www.memoriademadrid.es

LAS MAYERENSKY
LO MEJOR DE LA EPOCA
LAS MAS BELLAS BAILARINAS QUE
RECORREN EL MUNDO
En el Teatro CECILIA
VIERNES Y SABADO

Imagen 155. Aviso. "Las Mayerensky", 1922
Star & Herald, Panamá (21 de noviembre de 1922).

No obstante, una reseña un poco más amplia sobre la actuación de ellas la realizó la revista española *Cine Mundial*, en la que destacaron no solamente la belleza física, sino también las actuaciones en las ciudades de Barranquilla, Bogotá y Medellín. Un año antes se habían presentado en el Teatro Cecilia en Panamá. Con estas informaciones se deduce que ellas realizaban "giras latinoamericanas", las que bien merecen ser estudiadas a profundidad en las publicaciones de la época.

⁴¹² Correspondencia de Luis de Greiff a Otto de Greiff (24 de julio de 1922), 14.
<https://studylib.es/doc/8182532/la-sonata---actividad-cultural-del-banco-de-la-rep%C3%BAblica>

4. Mujeres de la libertad o mujeres rebeldes

4.1. Librepensadoras

De acuerdo con el estudio realizado por la historiadora María del Carmen Simón, sobre la presencia de mujeres rebeldes en el contexto de España, la denominación *librepensadoras* se refiere a aquellas “mujeres que desde la masonería, el espiritismo o los ideales republicanos unen sus esfuerzos para expresar lo que piensan”⁴¹³. La autora refiere que ellas emplean la pluma para difundir sus ideas en varios géneros que van desde los cuentos infantiles hasta la novela, el drama o el discurso. Afirma que su mayor difusión la consiguen por medio de las revistas que dirigen, con el fin de defender la libertad y el progreso. Movimiento que se inició desde los años ochenta del siglo XIX, en el que uno de sus mayores representantes fue la dramaturga Rosario de Acuña, y posteriormente otras seguidoras de sus ideales.

En el caso colombiano, el investigador Mario Arango refiere que la década de 1870 fue turbulenta en cuanto a la censura del clero, la estricta vigilancia y las consecuencias posteriores al terminar el siglo XX para quienes practicaran el espiritismo. En Antioquia no sólo editaron obras de los más reconocidos doctrinantes del espiritismo francés como Allan Kardec con su libro “*El espiritismo en su más simple expresión*”. Traducido del francés al castellano e impreso en Medellín por la imprenta Velásquez y Compañía. Se difundió también la literatura masónica, revelando el interés de algunos lectores antioqueños por el espiritismo y la masonería. A pesar de esto, entre 1873 y 1876 el clero condenó bajo pena de excomunión a quienes leyeran textos espiritistas y masónicos⁴¹⁴.

En otras regiones como Cundinamarca, también publicaron artículos a favor de esta práctica: “El espiritismo no es una doctrina, ni una religión: es una ciencia que trata de la moral enseñada por Jesucristo, lógicamente razonada. El espiritismo nos enseña que hai un Dios Todo-poderoso i perfecto en todos sus atributos [...]”⁴¹⁵. Tres años después, la Diócesis de Medellín emitió una instrucción Pastoral dirigida a los sacerdotes de su jurisdicción para ser leída en misa por tratar un asunto preocupante. Allí, las autoridades eclesiásticas calificaron el opúsculo de Kardec como herético e impío, censurado y vetado. Se prohibió la

⁴¹³ María del Carmen Simón Palmer, “Mujeres rebeldes”, *Historia de las mujeres. El Siglo XIX*, Ed. George Duby y Michell Perrot, Tomo 4. (Madrid: Santillana, 2003), 663.

⁴¹⁴ Mario Arango, *Masonería y partido liberal. Otra cara en la historia de Colombia* (Medellín: Corselva, 2006), 245.

⁴¹⁵ Un católico, “Espiritismo”, *Diario de Cundinamarca* (27 de enero de 1870).

lectura a los fieles y se emitió un estricto mensaje: quienes lo vendan, lean, circulen o retengan, después de conocerse esta prohibición, deben entregar el folleto a las autoridades eclesiásticas o al respectivo párroco, de lo contrario quedarán excomulgados *Ipsa facto incurrenda*⁴¹⁶.

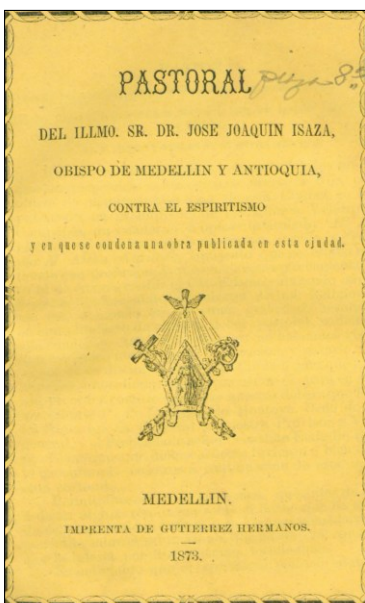


Imagen 156. José Joaquín Isaza, *Pastoral contra el espiritismo*, 1873
Imprenta de Gutiérrez Hermanos, Medellín, 1873,
Biblioteca Nacional de Colombia⁴¹⁷.

Aunque el espiritismo fue censurado por el clero, varias familias en Medellín continuaron practicándolo. De acuerdo con el investigador Mario Arango, la familia de Melitón Rodríguez Roldán, la de Rodolfo Cano, padre de la líder social María Cano, y la familia de Luis Zea Uribe ejercieron prácticas espiritistas⁴¹⁸. También, los Márquez que eran sastres, hablaban en sus talleres de asuntos filosóficos, cultivaban la gnosis (culto al saber) y hacían espiritismo; partidarios de la masonería y por ende, rechazados por el clero y la sociedad⁴¹⁹. En el estudio de los hermanos Rodríguez Márquez no se aplicó la prohibición emanada del clero de Medellín. Se siguió trabajando con intensidad y los retratos de hombres y mujeres, sin importar sus creencias, continuaron realizándose.

⁴¹⁶ *El Repertorio Católico* (8 de julio de 1873).

⁴¹⁷ Durante el episcopado de José Joaquín Isaza, el *Repertorio Católico* duró desde el 1 de febrero de 1873 hasta el 20 de marzo de 1894, logrando publicar más de trescientas ediciones. Luis Latorre Mendoza, *Historia e historias de Medellín siglos XVII-XVIII-XIX* (Medellín: Editorial Tomás Carrasquilla, Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia, 1972), 247.

⁴¹⁸ Arango, *Masonería*, 247.

⁴¹⁹ Ana María Cano, "Masonería". *Medellín secreto: cinco reportajes* (Medellín: La Hoja, 1995): 104-105.

4.1.1. Mercedes Márquez Cano



Imagen 157. Horacio M. Rodríguez, *Mercedes Márquez*, 1893
10 x 10 cm., AFBPP.

El clero y la sociedad en general sesgaron a todos aquellos que practicaban el espiritismo. La familia de Melitón Rodríguez Roldán no ocultó este acercamiento. Al respecto, Melitón Rodríguez R. escribió un diario en 1894 en el que dejó plasmados algunos recortes de prensa sobre diferentes asuntos de literatura, estadísticas, curiosidades, entre otros. También, escribió pensamientos de la señora Mercedes Márquez y su fuerte relación con el espiritismo:

Nació la señora Mercedes Márquez de R. el 24 de sep de 1837, sus padres Tomás Márquez y María Antonia Cano. Como estos siempre fueron pobres, la educación de Mercedes no pudo ser esmerada; no obstante (sic) debido a su clara inteligencia y aplicación llegó a obtener conocimientos generales en bordado, corte, canto, guitarra, piano, dibujo, español, francés [...] Sus escritos fueron siempre copia fiel de su alma: humildes, de bellas enseñanzas morales, dejando ver eso sí, firmeza en sus convicciones. Pues su amor a la verdad y a la humanidad saliente e ignorante, fueron norma invariable de todos sus actos. [...] Por el año de 1870 empezó a conocerse el espiritismo en Antioquia -aquella doctrina sin fórmulas ni ritos- la satisfizo: porque encontró en ella la verdadera -la predicada por Jesús el Enviado del padre. De entonces acá vino nutriéndose, identificándose más y más en sus bellos y sencillas prácticas- y cuando llegó la hora suprema de la desencarnación, su alma ya bien penetrada en sus nuevas creencias resistió en energía y verdadera convicción a las necias sugerencias católico-romanas⁴²⁰.

⁴²⁰ Rodríguez, *Variedades*, 49.

Igualmente, Melitón recortó un aviso firmado por las iniciales F.C., cuyo autor al parecer fue Fidel Cano, quien no escatimó palabras elocuentes para referirse al fallecimiento de doña Mercedes Márquez de Rodríguez, el 22 de febrero de 1894:

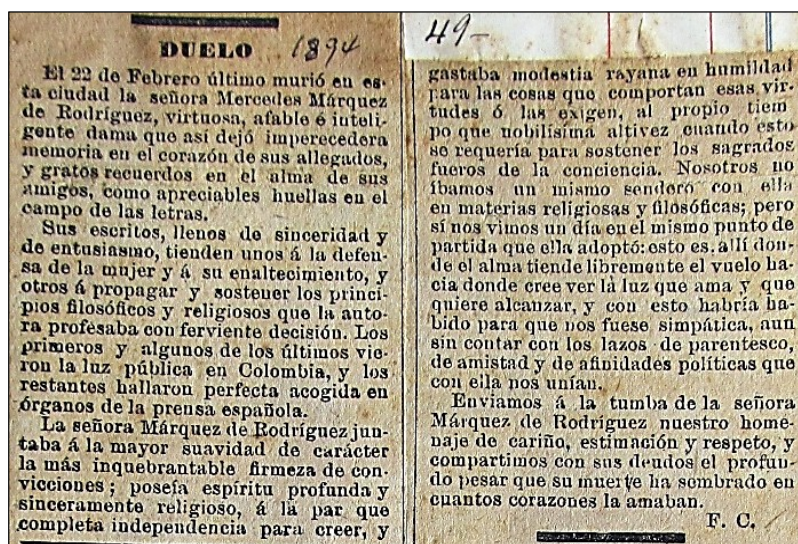


Imagen 158. F.C., Aviso. “*Duelo*”, 1894 (22 de febrero de 1894), Melitón Rodríguez Roldán, *Variedades*. Archivo particular, Mario Melitón Rodríguez. Foto tomada por Maribel Tabares, 2018.

En este aviso de prensa se puede detallar que el autor refirió a la señora Mercedes Márquez como autora de escritos relacionados con la defensa de la mujer y su enaltecimiento, los cuales fueron publicados en Colombia. Igualmente, los principios filosóficos y religiosos, es decir, el espiritismo, publicados en la prensa española⁴²¹. En este sentido, María del Carmen Simón mencionó que uno de los periódicos españoles dedicados a la mujer fue *La Luz del Porvenir*, impreso que duró entre 1879 y 1894 a pesar de las suspensiones por parte del gobierno. En él se acogían los escritos de todas las librepensadoras españolas y algunas hispanoamericanas, no solo de las espiritistas⁴²². Esta afirmación puede dar un acercamiento a dichas publicaciones de las autoras hispanoamericanas que lograron publicar fuera de Colombia, en particular, la señora Mercedes Márquez Cano.

⁴²¹ Infortunadamente, no se ha hallado ningún texto tanto en el país como en Europa sobre estos temas que sean de autoría de la señora Mercedes. De esta manera, se hace necesario un estudio más detallado, fundamentado en los archivos parroquiales o bien en la prensa emitida por la Curia para demostrar la conjetura según la cual, la familia Rodríguez fue excomulgada desde el púlpito de la iglesia y vetada públicamente para prohibirles a los fieles católicos ocuparlos en sus oficios.

⁴²² Simón, “Mujeres rebeldes”, 669.

Por otra parte, según la tradición oral de la familia Rodríguez, en este círculo intelectual y artístico, María Antonia Cano -hermana de María Cano- era la médium más afamada de la élite antioqueña a quien la buscaban para “contactarse con el más allá”⁴²³. Al respecto, Mario Arango afirma que el espiritismo era una doctrina al margen de todo culto religioso y de sus dogmas, donde no había sacerdotes ni templos ni rituales especiales, excepto aquellos para invocar a los espíritus. En esa época, “el espiritismo fue considerado una corriente progresista, una apertura intelectual frente al confesionalismo religioso”⁴²⁴.

La anterior cita concuerda con los apuntes que dejó plasmados Melitón Rodríguez Roldán en su diario, donde reprodujo las definiciones del espiritismo basado en el Nuevo Diccionario Universal, por Mauricio Lachatre. Allí señaló que era una doctrina nueva y se había propagado por todas partes del mundo con numerosos adeptos, cuyo principio era la Verdad y la Justicia; apoyados en la Moral enseñada por Confucio, Platón, Sócrates y todos los sabios de la Antigüedad. Tenía por divisa la Caridad que reconoce un Dios supremo, la inmortalidad del alma y admitía el principio de la reencarnación y era la más racional de las concepciones filosóficas⁴²⁵.

4.2. Sindicalistas

Con los procesos de modernización, que se hicieron más evidentes al finalizar el siglo XIX, las ocupaciones y los oficios en que podían desempeñarse las mujeres se diversificaron y respondieron a la incipiente tecnificación de las industrias de bienes de consumo en las ciudades principales; al crecimiento del comercio, las finanzas y las instituciones educativas; y a la expansión de la economía cafetera, que demandaba hombres y mujeres para las cosechas en el campo, así como trabajadores y trabajadoras para las trilladoras en las ciudades. Además, los primeros intentos por fundar textileras hacia 1900 incrementaron la oferta de empleos en las ciudades para las campesinas migrantes, que se convertían en las primeras obreras del país⁴²⁶.

⁴²³ Gabriela Arango (nuera del fotógrafo Luis Melitón Rodríguez), en entrevista con la autora, marzo de 2010.

⁴²⁴ Arango, *Masonería*, 245.

⁴²⁵ Rodríguez, *Variedades*, 12.

⁴²⁶ Luis Javier Ortiz Mesa, “La sociedad colombiana en el siglo XIX”, *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo II (Bogotá: Editorial Normal, 1995), 186.

De acuerdo con Renán Vega “los artesanos de mediados del siglo XIX desarrollaron una cultura propia, que los diferenció de los demás sectores sociales del país”. Los artesanos, según Vega Cantor, influidos por el radicalismo liberal y de acuerdo con sus propios patrones de conducta, desarrollaron mecanismos de resistencia ante las formas clericales y conservadoras después del triunfo de la Regeneración⁴²⁷.

4.2.1. Betsabé Espinal. La diosa de la libertad

*Hagámosla libre para que en sus pechos
puedan nuestros hijos mamar la libertad,
hagámosla digna para evitarle el bochornoso del mañana
y hagámosla grande para que, a su sombra benéfica,
germinen las más excelsas virtudes.*
José del Valle, *El Luchador*, 1920.



Imagen 159. L. Melitón Rodríguez, *Betsabé Espinal*, 1920
13 x 18 cm., AFBPP.



Imagen 160. L. Melitón Rodríguez, *Betzabé Espinal*, 1920
El Luchador, (17 de febrero de 1920). SPBUA.
Fotografía impresa sobre papel.

⁴²⁷ Renán Vega Cantor, *Gente muy rebelde. Protesta popular y modernización capitalista en Colombia (1909-1929)*, (Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico, 2002), 80.

Hace cien años en el periódico *El Luchador*⁴²⁸, se publicó la historia de las obreras que protagonizaron una huelga en una fábrica textil en el municipio de Bello. En sus páginas resaltaron las acciones de Betsabé y otras obreras que quisieron ejercer sus derechos laborales dignamente. Uno de los promotores a favor de las mujeres fue el señor José del Valle, quien expresó los derechos que tenía la mujer en la vida civil, al entender que sobre sus hombros recaía la sociedad. Por ello, se promovió la protección de la mujer y su educación, debido al sometimiento en las labores domésticas y en la reproducción. Además, José del Valle admitió la exclusión de la mujer, pero que era necesario incluirlas en las universidades⁴²⁹.

“La diosa de la libertad”, así fue calificada por Tintorero como aquella obrera rebelde que tuvo la valentía de dirigirse ante sus jefes “Erguida sobre un taburete habituado de tribuna sus negros y brillantes ojos lanzaban sobre la multitud que la escuchaban atenta y sorprendida, centellas de ira y relámpagos de justa indignación”⁴³⁰.

Ella acudió al establecimiento fotográfico de Luis Melitón Rodríguez, quien la retrató de medio cuerpo con el telón de fondo gris difuminado, resaltando su vestido y su cabello negro. Pero también sus ojos negros miraron fijamente el lente de la cámara, de una actitud seria pero que expresaba serenidad (Imagen 159). Betsabé Espinal representó a las obreras y la defensa de los derechos de la mujer. Su retrato quedó impreso en la primera página del periódico *El Luchador* del 17 de febrero de 1920. Se trataba de otra feminidad, de aquella que no se somete, que es capaz de desobedecer en nombre de la justicia y enfrentarse a hombres acostumbrados a mandar y dirigir las mujeres. (Imagen 160).

En esa misma publicación dieron a conocer una entrevista a Betsabé sobre las razones de la huelga; en este punto ella respondió: “El objeto primordial del actual movimiento, es principalmente, los abusos y arbitrariedades de los tres caciques Jesús Monsalve (Taguaica), Teódulo Velásquez y Manuel J. Velásquez [...]”. Señalándolos como los verdaderos responsables. En esta misma columna la líder obrera mencionó a otras iniciadoras de esa huelga. Ellas eran: Trina Tamayo, Adelina González, Teresa Piedrahíta, Matilde Montoya, Carmen Agudelo, Rolina Araque y Bedatina del Valle. En otras palabras, Betsabé era la

⁴²⁸ Fue un órgano de la sociedad de luchadores y defensores de los intereses del pueblo, bajo la dirección de Miguel Ángel del Río, inició el 29 de agosto de 1918. Entre los colaboradores estuvieron: Juan de C. Atehortúa, Luis Viana Echeverri, Juan Bautista Jaramillo, Manuel T. Berrio y Roberto Arcila.

⁴²⁹ José del Valle, “Protección a la mujer”, *El Luchador* (8 de enero de 1920).

⁴³⁰ Tintorero, “Betsabé Espinal”, *El Luchador* (17 febrero de 1920).

vocera de este movimiento huelguista, pues según ella misma señaló, las demás compañeras estaban dispuestas a seguir la líder. “yo no trabajo hasta no destituir a los caciques; todas estamos firmes a morir en lo dicho a la voz de Betsabé”⁴³¹.

En publicaciones posteriores, este hecho logró adeptos a la justa causa obrerista, puesto que aportaron dinero a la Junta Obrera Socialista, presidido por el señor Antonio María Quintero. Los demás integrantes eran: Benjamín Jaramillo como Vicepresidente; el Secretario, Manuel S. Osorio; el Tesorero, Jesús M. Peláez. Representantes de los obreros, Rubén Hernández; y de las obreras, Betsabé Espinal⁴³².

Un siglo después, el periódico *El Colombiano* rememora la actividad huelguista de Betsabé Espinal, y recuerda que en medio del desarrollo industrial textil, al igual que en la Europa de la Revolución Industrial, la fábrica empleaba mujeres solteras e infantes desde los doce años. Según el autor, la líder sindicalista era hija natural de *Celsa Julia Espinal*, bautizada el 9 de diciembre de 1896, en la Iglesia Nuestra Señora del Rosario. Además, el autor referenció otros periódicos que cubrieron el suceso, entre ellos *El Espectador*, *El Luchador*, *El Correo Liberal*, *Socialista* y *El Sol*⁴³³.



Imagen 161. L. Melitón Rodríguez, *Escolástico Álvarez*, 1920
15 x 20 cm. AFBPP.



Imagen 162. L. Melitón Rodríguez, [obreras socialistas], 1920
El Luchador (1 de mayo 1 de 1920). SPBUA.
Fotografía impresa sobre papel.

⁴³¹ Detective, “Entrevista con la señorita Betsabé Espinal”, *El Luchador* (17 de febrero de 1920).

⁴³² *El Luchador* (20 de febrero de 1920).

⁴³³ José Guillermo Palacio, “Betsabé Espinal, la paisa detrás de la primera huelga en Colombia”, *El Colombiano*, 11 de febrero de 2020. <https://www.elcolombiano.com/antioquia/100-anos-de-la-huelga-de-senoritas-de-betsabe-espinal-en-la-fabrica-de-textiles-de-bello-OE12434596>

Este retrato alegórico (Imagen 161), fue fotografiado por Luis Melitón Rodríguez en uno de los salones de estudio. En esta composición las tres mujeres con mirada altiva sostienen la bandera de la Sociedad Anónima de los Tres Ochos, liderada por el administrador del periódico *El Luchador*, el señor Escolástico Álvarez Vidal. Estos retratos sobrepasaban el deseo estético del fotógrafo y de las fotografiadas porque tenían efectos políticos inmediatos. Retratar estas mujeres, significaba legitimar las luchas de los obreros con las luchas de las obreras. No obstante, los tres ojos, las tres mujeres y las tres miradas hacia el futuro formaban con la bandera una nueva estética política, una novedosa manera de politizar el retrato femenino.

En esta fotografía se puede observar con más detalle la composición con la cual Luis Melitón Rodríguez realizó este retrato grupal con tres mujeres; ellas buscaban representar, con la bandera roja y un triángulo blanco en el centro con los tres ochos en cada esquina, las ocho horas de trabajo, las ocho horas de estudio y las ocho horas de sueño que también simbolizaban la justicia, la unión y la libertad.



Imagen 163. Escolástico Álvarez [*La bandera socialista*], 1920
El Luchador (1 de mayo de 1920). SPBUA.

En palabras de Catalina Reyes, el tiraje de ese periódico era de tres mil ejemplares en 1920; un número considerable en comparación con el periódico socialista nacional *La Humanidad* que solo editaba dos mil números. Tenía como propósito vigilar los intereses de la clase obrera, y una meta clara: “engrandecer el partido socialista”⁴³⁴. (Imagen 163).

⁴³⁴ Reyes, *Aspectos de la vida*, 93.

Por ello, la frase que dio significado a la imagen de las mujeres con la bandera, señalaba que este grupo directivo era de “las valientes obreras socialistas de la fábrica de Bello que asistieron a la manifestación del 9 de marzo, con la cual terminó la gran huelga, poniendo así muy alto el nombre de la mujer antioqueña”. Esta foto, publicada en el periódico *El Luchador*, fundado por Raúl Eduardo Mahecha, se conecta con muchas otras imágenes del mundo. En la misma década, Floro Piedrahita Callejas fotografió también hombres y mujeres portando banderas con tres ochos en el marco de las luchas obreras de los trabajadores de la Tropical Oil Company en Barrancabermeja.

Aunque en los registros visuales no se conocen los nombres de las mujeres que aparecen en esta fotografía, quizás en el listado presentado por Betsabé Espinal -señalado en párrafos anteriores-, se pueda rastrear la identificación de alguna de ellas por medio de otras fotografías realizadas por Luis Melitón Rodríguez.

De acuerdo con Renán Vega Cantor, en su libro *Gente muy rebelde*, uno de los símbolos centrales de las luchas laborales fueron las banderas, con temas alusivos a los tres ochos. En la que solo se hizo explícito en la celebración de 1922. Una simbología característica del contexto cultural del país, en los que se mezcló algunos elementos derivados de otros países y tradiciones culturales del movimiento obrero internacional⁴³⁵. Vega referenció el periódico *La Democracia* de Cali, en el que expresó lo que representaba la bandera roja como símbolo del combate. Para el Partido Socialista el combate era obtener las completas reivindicaciones obreras de todo el mundo⁴³⁶.

⁴³⁵ Vega, *Gente muy rebelde*, 65.

⁴³⁶ Vega, *Gente muy rebelde*, 67. Cita el periódico *La Democracia* (26 de julio de 1919).

4.2.2. María Cano Márquez. La flor del trabajo

No hay alma por mezquina que parezca
que no posea del infinito de belleza. [...]
Belleza, Madre divina, generadora de bien
mi alma sedienta, de rodillas espera que una
gota de su seno vertida sea en mí.
María Cano, *Cyrano*, 1922.



Imagen 164. L. Melitón Rodríguez, *María Cano*, 1912
9 x 12 cm., AFBPP.



Imagen 165. [L. Melitón Rodríguez] *María Cano*, 1922
Cyrano n.º 26 (18 de noviembre de 1922): 394. SPBUE.
Fotografía impresa sobre papel.
Foto tomada por Maribel Tabares, 2019.

Hija de Rodolfo Cano y Amelia Márquez Cano -hermana de Mercedes Márquez-, por esta razón fue prima hermana de los hermanos Horacio y Luis Melitón Rodríguez Márquez⁴³⁷. De acuerdo con el investigador Juan Luis Mejía, ella trabajó en el establecimiento fotográfico de los hermanos Rodríguez como retocadora⁴³⁸.

Provenía de una familia de clase media culta y humanista, conformada por educadores y librepensadores. Su padre era espiritista y pedagogo, pariente del periodista Fidel Cano y Francisco Antonio Cano; así como también del poeta y del librero Antonio José Cano; y del cronista Luis Tejada Cano⁴³⁹.

⁴³⁷ Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Márquez Cano y familia Cano Arango.

⁴³⁸ Mejía, *El Taller*, 8.

⁴³⁹ Véase: Anexo 1. Cuadros genealógicos. Familia Cano Gutiérrez y familia Cano Arango. Para mayor amplitud de este tema véase: Wilson Andrés Cano G., “La prosa ensayística en Luis Tejada Cano”. *Dos tintas Colección: Imágenes, letras y argumentos. Artículos de reflexión y discusión sobre arte, literatura y argumentación*. Editores Patricia Cardona Z y Juan Manuel Cuartas R. (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2015): 207-233.
https://www.academia.edu/36233586/La_prosa_Ensay%C3%ADstica_en_Luis_Tejada_Cano

Con la publicación de sus textos en la revista *Cyrano*, las lecturas y discusiones en las tertulias y el ejercicio periódico de la escritura, María se sentía más segura con la pluma y aceptó el ofrecimiento de escribir en *El Correo Liberal*. Este periódico fue fundado como órgano del directorio liberal de Antioquia y dirigido por Tomás Márquez Bravo⁴⁴⁰. Inicialmente fue una publicación intermediaria, editada en la Imprenta de *La Organización*, con cuarenta y siete números entre el 19 de mayo de 1913 y el 9 de septiembre de ese mismo año. Luego, el doctor Ricardo Uribe Escobar y otros adquirieron ese nombre el 1 de enero de 1915⁴⁴¹.

Es de resaltar que por esa época el doctor Ricardo Uribe se había graduado en Jurisprudencia y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia, con la tesis *Notas feministas* en 1914. Informe que según la escritora Beatriz Helena Robledo, María Cano había leído. Esta tesis también fue prohibida por el arzobispo de Medellín, Manuel José Cayzedo⁴⁴².

Las tesis de Ricardo Uribe y de Carlos E. Restrepo reflexionaron sobre la inequidad y desigualdad de la mujer en el código civil colombiano. Ricardo Uribe propuso la separación de bienes en el matrimonio para que el hombre y la mujer administren separadamente lo que les pertenece. En su introducción cuestionó los asuntos del feminismo y el socialismo. Temas que estuvieron en auge por aquellos tiempos en los “países civilizados”, sin embargo, opinó que el problema feminista era de actualidad en el país. Al respecto señaló que: “[...] la mujer colombiana, la antioqueña principalmente, ha estado siempre secuestrada en el hogar. Y no se nos diga que por eso reina la tranquilidad en nuestras familias [...] La mujer antioqueña es una pobre muerta de espíritu, encadenada a la monotonía vulgar de las faenas domésticas”⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Hijo de Joaquín Tomás Márquez Cano (casado primeras nupcias con Ana Rosa Rodríguez Roldán y segundas nupcias con María de Jesús Bravo Echeverri). <https://gw.geneanet.org/ivanrepo?lang=en&n=marquez+bravo&oc=0&p=tomas>

⁴⁴¹ *El Correo Liberal* (13 de marzo de 1925).

⁴⁴² Beatriz Helena Robledo, *María Cano, la Virgen Roja* (Bogotá: Penguin Random House, 2017), 112.

⁴⁴³ Uribe, *Notas feministas*, sp.

En este mismo sentido, Samuel Escobar exaltó las acciones que realizaba María Cano en favor de la mujer, y aseguraba que “la mano femenina no se hizo para el martirio de la aguja, mientras vuelan tantos bellos sueños desde el corazón y desde el alma”⁴⁴⁴. Con esta cita, Escobar invitaba a reflexionar sobre los roles que cumplía la mujer en la sociedad, a través de los escritos de María Cano, publicados en la revista *Cyrano*.

Desde 1922, María Cano, Fita Uribe y la señora Blanca Isaza de Jaramillo publicaron en esta revista, que aludía a la naturaleza, a las dualidades entre el amor y el desamor; las esperanzas y las desilusiones; a la vida y la muerte; la luz y la oscuridad; la belleza y la fealdad. Al respecto, Juan Luis Mejía señaló que María Cano comenzó a tenerse confianza para escribir poesías eróticas, influenciadas por escritoras como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou⁴⁴⁵.

Como bien lo dice el investigador Juan Luis Mejía sobre ella como la “Ardiente flor del trabajo”, con esta connotación se ve representada en las dos imágenes anteriores en las que sostiene entre sus manos un ramo de flores. La primera de medio cuerpo e iluminada “*A la Rembrandt*”; y la segunda de cuerpo entero en una de sus manos sostiene un bastón, y su vestido blanco que cubre sus pies desnudos hasta los tobillos, sobresale con el fondo natural de un antejardín. Una hermosa representación femenina (fuera del estudio fotográfico), para mostrar una “flor del trabajo” en medio de un jardín. Precisamente, el retrato tomado por Luis Melitón a María Cano en 1912, representa la postura virginal y proteccionista al sostener con sus manos un ramo de flores que lleva hacia su pecho. (Imagen 164). Diez años después, es retratada probablemente por Rodríguez con una postura más como defensora de los derechos femeninos.

⁴⁴⁴ Samuel Escobar, “Desde mi torre. María Cano”, *Cyrano*, n.º. 26 (18 de noviembre de 1922): 393-394.

⁴⁴⁵ Juan Luis Mejía, “Ardiente flor del trabajo”, *El Tiempo*, 6 de septiembre de 1998. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-795578>

En síntesis, los retratos femeninos realizados por los hermanos Rodríguez en el establecimiento fotográfico se constituyen en una fuente de interpretaciones no solamente de técnicas y estéticas, sino también en asuntos culturales en donde las mujeres eran las figuras “enmarcadas” hacia las representaciones de la “reina del hogar” o del “bello sexo”. Algunas de esas imágenes fueron difundidas en las revistas dedicadas para señoritas y señoras con la finalidad de seguir esos patrones culturales de la época estudiada, especialmente en los retratos de novias, de las que anunciaban su unión matrimonial.

Es importante resaltar que durante este proceso de investigación se pudo evidenciar la poca presencia de las mujeres criadas o sirvientas en los retratos dentro del grupo familiar en la que laboraban, como también en el cuidado de los niños del hogar. Esta categoría es la que tiene un menor porcentaje dentro del corpus de imágenes en comparación con las demás. Si bien ellas aparecen en el marco de los retratos principalmente como acompañante de los niños o en el grupo familiar, a la vez son invisibilizadas de acuerdo a la postura, el gesto o las miradas; en ocasiones por intervenciones técnicas del mismo fotógrafo para borrarlas de la placa del negativo.

Por otro lado, existieron otras mujeres que se salieron de ese “marco ideológico”, las cuales demostraron esa rebeldía algunas veces en contra de los cánones religiosos, políticos o por las reivindicaciones de las mujeres en la sociedad. Finalmente, los tres capítulos se constituyen en un conjunto de aspectos referidos desde lo artesanal, pictórico y fotográfico de los hermanos Rodríguez Márquez quienes dejaron huella en la historia social, económica y cultural de Medellín.

CONCLUSIONES

Reconocer a los hermanos Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez Márquez como los promotores de las formas pictóricas y fotográficas a través de las labores artesanales y artísticas en, permitió no solo vincularlos a las dinámicas progresistas de la época sino también, las conexiones familiares que los fotógrafos mantuvieron especialmente con la élite económica, política, cultural e intelectual del Medellín decimonónico y las postrimerías del siglo XX. Periodo en el cual los diferentes establecimientos fotográficos lograron buena aceptación entre los habitantes de la ciudad y lugares circunvecinos, entre ellos se destacaron las labores realizadas.

Los Rodríguez vivieron para el Arte, este fue el eje central para la elaboración de piezas desde la talla de mármol hasta los retratos de estudio fotográfico. La Fotografía Rodríguez durante medio siglo, mantuvo el reconocimiento ante la sociedad por realizar retratos artísticos, inspirados en su mayoría en obras pictóricas y fotográficas europeas, norteamericanas y asiáticas. Entre los más representativos se encuentran Frederic Dillaye, H. Baden Pritchard, H. Vogel, M. H. Fournier, Henri Peach Robinson, A. Latour, Gustav Rejlander y Emilio Lange; los pintores Ingres, Debret y Rudolf Ernst. Como también de las obras pictóricas y escultóricas de Francisco Antonio Cano.

De estos artistas, los Rodríguez adquirieron las técnicas y estéticas fotográficas, pero también las adaptaron al contexto social y cultural de Medellín. Es decir, en los retratos de estudio se identificaron elementos locales como una talanquera o ventanales, objetos que ambientaron la “puesta en escena” del cliente. Esto no significaba desmeritar las técnicas y estéticas preponderantes en el extranjero. Por el contrario, los hermanos mantuvieron esas conexiones no solo por los aparatos o materiales propios para la elaboración de un retrato, sino también por los adelantos técnicos y estéticos que se producían. Además de estos elementos compositivos, los mismos fotógrafos habían dejado escrito en las libretas de apuntes en el que refirieron a los retratos “Luna o luz de luna”, “a la Rembrandt o iluminación elegante” y “Ruso o fondo negro”. Estos efectos estilísticos son características de la pintura que fueron llevadas por los Rodríguez a la fotografía. Estos aspectos están aún por explorar que conducirían a otras formas de retratar, especialmente en la representación femenina.

De las innumerables representaciones que hicieron los hermanos Rodríguez durante el periodo estudiado, se seleccionó los retratos femeninos de estudio, por ser este género el que evidentemente tuvo mayor cantidad de imágenes en relación con otras categorías que han sido abordadas en algunas investigaciones mencionadas en la introducción. Por ello, dichas representaciones femeninas se constituyen en una fuente de abordar los retratos de aquellas mujeres que aparecen en las fotografías de claroscuro, pero también llevaban puesto sobre ellas no solo la vestimenta “indicada” para asistir al estudio fotográfico, sino que llevaban consigo sus propias historias reflejadas en cada mirada, en cada pose, en cada gesto directo o no directo a la cámara. Actitudes que a simple vista posiblemente pasarían desapercibidos por curiosos de la fotografía, pero que hicieron parte de esa *primera realidad* como lo refiere el investigador Boris Kossoy.

Esas realidades se desvanecían cuando el fotógrafo presionaba el obturador y quedar plasmada sobre una placa de vidrio. De esta manera, ese primer momento se convertía en una *segunda realidad*, es decir, una fotografía adherida sobre un cartón, en si una tarjeta de visita o cuya imagen era publicada en medios impresos accesibles, especialmente para las señoras y señoritas de la ciudad, quienes después de casadas leían revistas dedicadas a los diferentes que debía cumplir la mujer antioqueña, como lo era la buena esposa o la buena madre. Ellas eran “enmarcadas” no solamente en una tarjeta de visita, sino también en su propia realidad.

No obstante, existieron otras mujeres que fueron retratadas por los Rodríguez y que estuvieron fuera de ese “marco” social que les imponía la sociedad, este grupo femenino estuvo inmerso en movimientos sindicales o en doctrinas contrarias al catolicismo como lo fueron las espiritistas. Además, entre las imágenes analizadas se pudo clasificar a aquellas mujeres que ejercieron acciones cívicas, culturales y educativas. Las cuales también deben ser estudiadas dentro del contexto social que promovieron dichas actividades en razón de los discursos feministas por un lado; y otros de letras más conservadoras que en su mayoría eran escritos por ambos géneros.

En otras palabras, el recorrido por los retratos femeninos tanto en las placas de vidrio como en la misma fotografía plasmada sobre una tarjeta de visita, es una invitación a reflexionar sobre los diferentes roles que les eran impuestas a las mujeres antioqueñas (madres, esposas, sirvientas o criadas, trabajadoras, religiosas, entre otras), y que muchos de los casos se puede indagar en un retrato guardado en un álbum familiar o en un Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública, como es este el caso en particular.

Aunque el presente trabajo es una mirada general a los retratos femeninos en algunas categorías, las cuales fueron clasificadas de acuerdo a la revisión y selección. Esto no constituye dejar de explorar otras categorías como las niñas en su primera comunión, la historia de una familia retratada en varias generaciones, tal como ocurrió con Teresita Santamaría de González o también el seguimiento a través del tiempo de una persona en particular.

También debe reconocerse que quedan por explorar otros retratos femeninos constituidos por niñas en su primera comunión, mujeres religiosas, ancianas, enfermas, mujeres en la calle, fuera de la sala de pose o invisibilizadas dentro del marco fotográfico como aquellas mujeres que trabajaron en los diferentes roles bien sea como fotógrafas, pedagogas, sindicalistas, cívicas, artistas, espiritistas o religiosas.; al igual que los nombres femeninos que quedaron inscritas en una lápida, son signos para indagar por las historias de aquellas mujeres como la sirvienta Petronila Posada; matronas como Enriqueta Vásquez de Ospina; En fin, este trabajo es la semilla para plantear nuevas inquietudes y buscar otras fuentes de investigación y así continuar en la construcción de una historia cultural y social de la ciudad.

Maribel Tabares Arboleda
maribeltabaresa@gmail.com

Listado de Imágenes

Imagen 1. Horacio M. Rodríguez. Familia Rodríguez Márquez, 1892	18
Imagen 2. L. Melitón Rodríguez. Ricardo Rodríguez, 1912	20
Imagen 3. Melitón Rodríguez. Aviso “Lápidas”, 1874	27
Imagen 4. MR. Lápida. Petronila Posada, 1880	28
Imagen 5. Orden inhumación de Petronila Posada, 1880	28
Imagen 6. Melitón Rodríguez, Placa. Escuela de Artes y Oficios, s.f.	31
Imagen 7. Horacio M. Rodríguez, Horacio Marino Rodríguez, 1896	35
Imagen 8. León Ruiz, Clase de pintura, 1885	36
Imagen 9. HMR. Lápida. Enriqueta V. de Ospina, 1886	40
Imagen 10. LMR. Lápida. Lorenza U. de Amador, 1920	40
Imagen 11. FAC. Lápida. María de Jesús Cardona de Cano, 1897	42
Imagen 12. Horacio M. Rodríguez, Henrike Haeusler, 1897	47
Imagen 13. L. Melitón Rodríguez, dibujo, 1904	47
Imagen 14. Horacio M. Rodríguez, Bolívar en su agonía, 1928	48
Imagen 15. L. Melitón R. Bolívar en su lecho de muerte, [1930]	48
Imagen 16. Ingres, La bañista de Valpinçon, 1808	49
Imagen 17. Francisco A. Cano, [Desnudo masculino], s.f.	49
Imagen 18. L. Melitón Rodríguez, [Desnudo femenino], 1929	49
Imagen 19. Horacio M. Rodríguez, Grupo Escuela Normal, 1899	52
Imagen 20. Horacio M. Rodríguez, “Recuerdo de la exposición de Medellín”, 1893	61
Imagen 21. Horacio M. Rodríguez, Recortes de “Luz y sombra”, 1895	63
Imagen 22. L. Melitón Rodríguez, La fiesta de Cano, 1899	66
Imagen 23. Diploma. Certamen Industrial de Medellín, 1904	69
Imagen 24. Diploma. Segundo Certamen Industrial de Medellín, 1905	70
Imagen 25. Diploma. Tercer Certamen Industrial de Medellín, 1906	71
Imagen 26. Diploma. Exposición Nacional de Medellín, 1910	73
Imagen 27. Diploma. Exposición de Antioquia, 1923	76
Imagen 28. L. Melitón Rodríguez, “Vencido”, 1923	76
Imagen 29. Diploma. Feria Exposición Nacional, 1932	77
Imagen 30. L. Melitón Rodríguez, El Herrero, 1932	77
Imagen 31. Diploma. VII Exposición Nacional en Pereira, 1938	78
Imagen 32. Horacio M. Rodríguez, Retrato masculino, 1890	85
Imagen 33. Tarjeta. Reverso. Rodríguez [1890]	85
Imagen 34. Cano y Rodríguez. Clementina Rodríguez. 1889	86
Imagen 35. Tarjeta. Reverso. Cano y Rodríguez, 1889	86
Imagen 36. L. Melitón Rodríguez, Foto Rodríguez, 1920	93
Imagen 37. Fotgrabado, “Estereoscopia”. 1897	97
Imagen 38. Fotografía Rodríguez, Máquina fotográfica, s.f.	97
Imagen 39. Fotografía Rodríguez, Fotografía Rodríguez y Jaramillo, 1893	97
Imagen 40. Varios autores, Libros de fotografía, siglo XIX	100
Imagen 41. Contraportada. L’art en photographie, 1898	100
Imagen 42. Caja. A. Lumière, 1889	101
Imagen 43. Caja. Eastman Kodak, s.f.	101

Imagen 44. Rev. Luz y sombra, “Efectos de sombra”, 1897	105
Imagen 45. F. Dillaye, L’ installation du photographe, 1896.....	105
Imagen 46. Horacio M. Rodríguez, Amalia Madriñán, 1894.....	107
Imagen 47. Horacio M. Rodríguez, Olga Santamaría, 1894	107
Imagen 48. Horacio M. Rodríguez, Alberto Ángel, 1893	109
Imagen 49. L. Melitón Rodríguez, Sara Mejía, 1911	109
Imagen 50. Horacio M. Rodríguez, Isabel Cano, 1896.....	110
Imagen 51. Horacio M. Rodríguez, Luz Machado, 1896.....	110
Imagen 52. Horacio M. Rodríguez, Carmen L. Cano, 1892	112
Imagen 53. L. Melitón Rodríguez, Antonio Duque, 1904	112
Imagen 54. Horacio M. Rodríguez, Marco A. Chalarca, 1893	113
Imagen 55. L. Melitón Rodríguez, José Vicente Leiva, 1918.....	113
Imagen 56. Horacio M. Rodríguez, Luciano Cortés, 1898	115
Imagen 57. Horacio M. Rodríguez, Rafael D’ Alemán, 1897.....	115
Imagen 58. L. Melitón Rodríguez, María Teresa Montoya, 1912.....	115
Imagen 59. Horacio M. Rodríguez, Miguel Valencia, 1893	116
Imagen 60. Horacio M. Rodríguez, Gabriela Rodríguez, 1893.....	118
Imagen 61. Horacio M. Rodríguez, Manuel Piedrahita, 1901.....	118
Imagen 62. Horacio M. Rodríguez, Elisa Bravo, 1892	119
Imagen 63. Horacio M. Rodríguez, José J. Hoyos, 1894.....	119
Imagen 64. L. Melitón Rodríguez, Jaime de Greiff, 1912	120
Imagen 65. Horacio M. Rodríguez, Nicolasa Restrepo, 1892.....	122
Imagen 66. Horacio M. Rodríguez, Nicolasa Restrepo, 1892.....	122
Imagen 67. F. Dillaye, “Pupitre á retouche”, 1896	123
Imagen 68. Horacio M. Rodríguez, Aparato de retoque, 1897	123
Imagen 69. Horacio M. Rodríguez, Mercedes Gómez, 1896.....	126
Imagen 70. Tarjeta. Mercedes Gómez, 1896.....	126
Imagen 71. Tarjeta. Reverso. Rodríguez & Jaramillo, 1896.....	127
Imagen 72. Horacio M. Rodríguez, Germán Santamaría, 1896.....	127
Imagen 73. Tarjeta. Germán Santamaría, 1896.....	127
Imagen 74. Tarjeta. Reverso. Rodríguez & Jaramillo, 1896.....	128
Imagen 75. Tarjeta. Teresita Santamaría, 1898.....	128
Imagen 76. Tarjeta. Reverso. Dedicatoria. 1898.....	128
Imagen 77. Horacio M. Rodríguez, [Joven], [1897]	129
Imagen 78. Tarjeta. Reverso. Rodríguez Fotógrafos, [1897].....	129
Imagen 79. Horacio M. Rodríguez, Hongo, 1897	135
Imagen 80. Horacio M. Rodríguez, Carate Azul, 1897.....	135
Imagen 81. Horacio M. Rodríguez, “Los zapateros”, fotograbado, 1897.....	140
Imagen 82. Horacio M. Rodríguez, Camilo Botero G., 1897	142
Imagen 83. [Horacio M. Rodríguez], “A su edad...”, 1897.....	142
Imagen 84. L. Melitón Rodríguez. Aviso, “Fotografía Rodríguez”, 1908	144
Imagen 85. L. Melitón Rodríguez, Diario. Fotografía Rodríguez, 1906.....	145
Imagen 86. L. Melitón Rodríguez, Publicidad de Cigarrillos Cóndor, [1910].....	149
Imagen 87. L. Melitón Rodríguez, Publicidad de Cigarrillos Hidalgos, [1910]	150

Imagen 88. L. Melitón Rodríguez, Publicidad de Cigarrillos Victoria, [1910].....	151
Imagen 89. L. Melitón Rodríguez, Publicidad de Cigarrillos Victoria, [1910].....	152
Imagen 90. L. Melitón Rodríguez, Segundo Congreso Médico Nacional, 1913	154
Imagen 91. L. Melitón Rodríguez, Elena Gómez, 1917.....	156
Imagen 92. L. Melitón Rodríguez, Sta. Elena Gómez P., 1918	156
Imagen 93. Gustav Rejlander, Malos tiempos, [1860].....	158
Imagen 94. L. Melitón Rodríguez, Ángel de la esperanza, 1909	159
Imagen 95. L. Melitón Rodríguez, “El ángel del trabajo”, 1912.....	159
Imagen 96. Francisco A. Cano, Dulce martirio, 1890.....	160
Imagen 97. L. Melitón Rodríguez, Sara Mejía, 1910.....	160
Imagen 98. Emilio Lange, [Retrato femenino], 1899.....	162
Imagen 99. L. Melitón Rodríguez, Emilia Aguirre, 1915	162
Imagen 100. Rudolf Ernest, La Cueillette des Roses, s. f.....	163
Imagen 101. L. Melitón Rodríguez, Rosita Gómez, 1915	163
Imagen 102. Soledad Acosta de Samper, La Mujer, 1881	168
Imagen 103. Horacio M. Rodríguez, Juan N. Trujillo, 1896.....	181
Imagen 104. Horacio M. Rodríguez, Francisco Latorre, 1900.....	181
Imagen 105. Horacio M. Rodríguez, Roberto Álvarez, 1893	182
Imagen 106. L. Melitón Rodríguez, Gentil A. Rodríguez, 1929.....	182
Imagen 107. L. Melitón Rodríguez, Félix Moreno, 1921	183
Imagen 108. L. Melitón Rodríguez, [novios], 1921	183
Imagen 109. L. Melitón Rodríguez, Elena Ospina, 1927.....	183
Imagen 110. L. Melitón Rodríguez, Sta. Elena Ospina, 1927.....	183
Imagen 111. Horacio M. Rodríguez, Julio de la Rosa, 1893.....	185
Imagen 112. Horacio M. Rodríguez, Rafael Molina, 1900	185
Imagen 113. Horacio M. Rodríguez, Rafael Gaviria, 1900	186
Imagen 114. L. Melitón Rodríguez, Guillermo Camargo, 1912	186
Imagen 115. Horacio M. Rodríguez, Natalia Naranjo, 1893.....	187
Imagen 116. Horacio M. Rodríguez, Isabel Ospina, 1901	187
Imagen 117. L. Melitón Rodríguez, Cota Rodríguez, 1913	189
Imagen 118. L. Melitón Rodríguez, Sara de T. Lievano, 1916.....	189
Imagen 119. L. Melitón Rodríguez, Matilde Lotero de S., 1917	190
Imagen 120. L. Melitón Rodríguez, Bárbara R. Carvajal, 1918	190
Imagen 121. L. Melitón Rodríguez, Dolores Montoya, 1917	191
Imagen 122. L. Melitón Rodríguez, Elena Laverde, 1920	191
Imagen 123. Horacio M. Rodríguez, María Echavarría, 1896.....	191
Imagen 124. L. Melitón Rodríguez, Elena Ospina de O., [1920].....	191
Imagen 125. L. Melitón Rodríguez, Consejo Organizador de la Fiesta de la Madre, 1927	193
Imagen 126. Horacio M. Rodríguez, Estanislao G., 1896.....	195
Imagen 127. Horacio M. Rodríguez, Evaristo Ochoa, 1899	195
Imagen 128. L. Melitón Rodríguez, Abraham Escobar, 1930.....	196
Imagen 129. L. Melitón Rodríguez, Ramón Gómez, 1916	196
Imagen 130. Horacio M. Rodríguez, Carolina y Ángela Rodríguez, 1897.....	197
Imagen 131. Horacio M. Rodríguez, Ignacio Arango, 1898.....	199

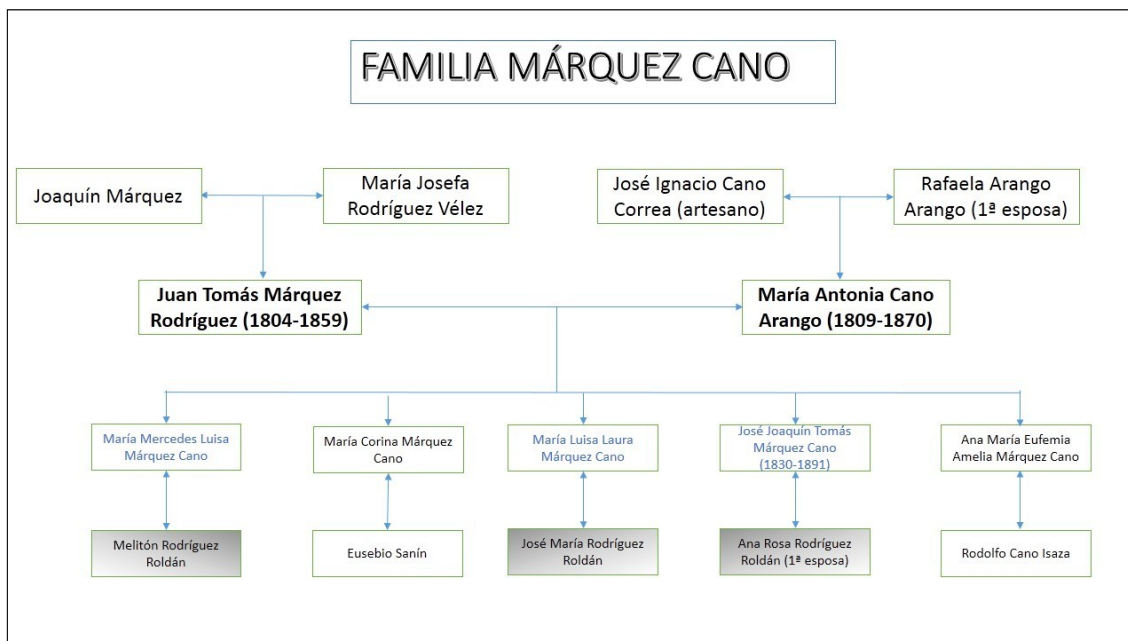
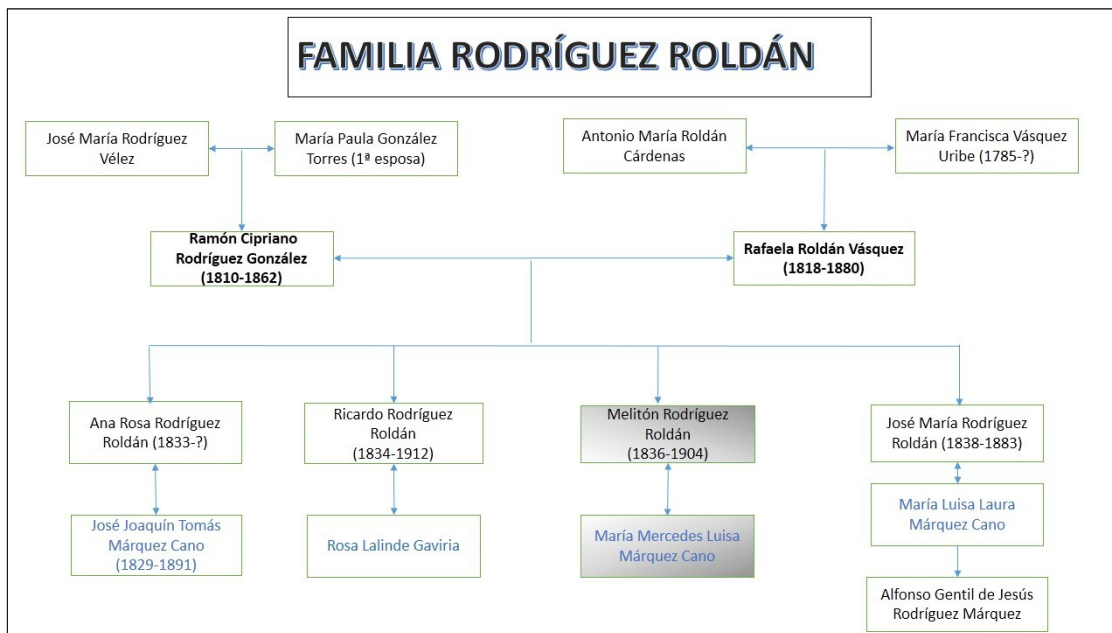
Imagen 132. L. Melitón Rodríguez, Eva Jaramillo, 1919	199
Imagen 133. Horacio M. Rodríguez, Grupo familiar, 1893	200
Imagen 134. Horacio M. Rodríguez, María Parra, 1900	200
Imagen 135. L. Melitón Rodríguez, Alicia Arango, 1924	204
Imagen 136. L. Melitón Rodríguez, La Presidenta, 1926	204
Imagen 137. L. Melitón Rodríguez, Teresita Santamaría, 1936	206
Imagen 138. L. Melitón Rodríguez, José Ignacio González y Teresita Santamaría, [1929]	207
Imagen 139. Carnet “Letras y Encajes”, 1936	207
Imagen 140. Carnet. Teresita Santamaría de González, 1936.....	207
Imagen 141. L. Melitón Rodríguez, Sra Sofía Ospina, 1921	209
Imagen 142. L. Melitón Rodríguez, Doña Sofía Ospina, 1927	209
Imagen 143. [L. Melitón Rodríguez], Doña María Rojas Tejada, 1927	212
Imagen 144. [L. Melitón Rodríguez], “La transformista, señora Elis”, 1901	217
Imagen 145. [L. Melitón Rodríguez], El Grupo Escénico, 1921	219
Imagen 146. [L. Melitón Rodríguez], Grupo Escénico de Medellín, 1922.....	220
Imagen 147. L. Melitón Rodríguez, Graciela Gómez, 1922	222
Imagen 148. L. Melitón Rodríguez, Madre Crucifixión, 1922	222
Imagen 149. [L. Melitón Rodríguez], Sor Juana de la Cruz, 1922.....	223
Imagen 150. L. Melitón Rodríguez, Hnas Mayereslay, 1922	225
Imagen 151. L. Melitón Rodríguez, Mayerensky, 1922	225
Imagen 152. L. Melitón Rodríguez, Mayereslay, 1922.....	225
Imagen 153. L. Melitón Rodríguez, Linda Gaby, 1922	225
Imagen 154. Aviso. “El éxito de las Mayerensky”, 1923	226
Imagen 155. Aviso. “Las Mayerensky”, 1922	226
Imagen 156. José Joaquín Isaza, Pastoral contra el espiritismo, 1873	228
Imagen 157. Horacio M. Rodríguez, Mercedes Márquez, 1893	229
Imagen 158. F.C., Aviso. “Duelo”, 1894	230
Imagen 159. L. Melitón Rodríguez, Betsabé Espinal, 1920.....	232
Imagen 160. L. Melitón Rodríguez, Betzabé Espinal, 1920	232
Imagen 161. L. Melitón Rodríguez, Escolástico Álvarez, 1920	234
Imagen 162. L. Melitón Rodríguez, [obreras socialistas], 1920	234
Imagen 163. Escolástico Álvarez [La bandera socialista], 1920.....	235
Imagen 164. L. Melitón Rodríguez, María Cano, 1912	237
Imagen 165. [L. Melitón Rodríguez] María Cano, 1922.....	237

Listado de Cuadros

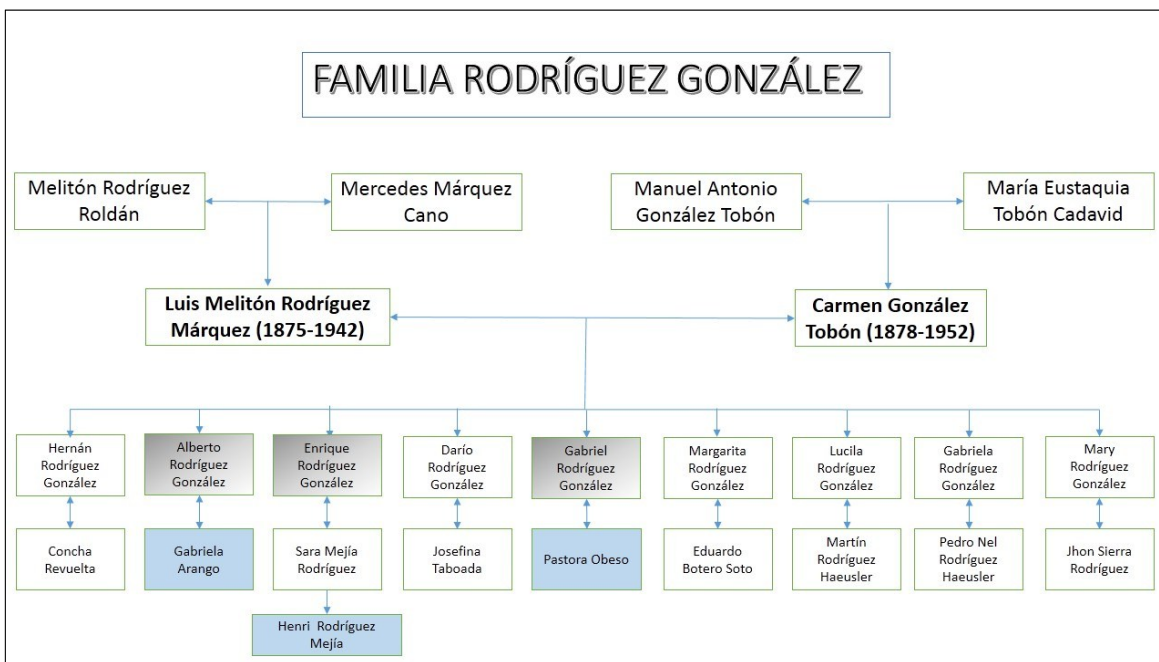
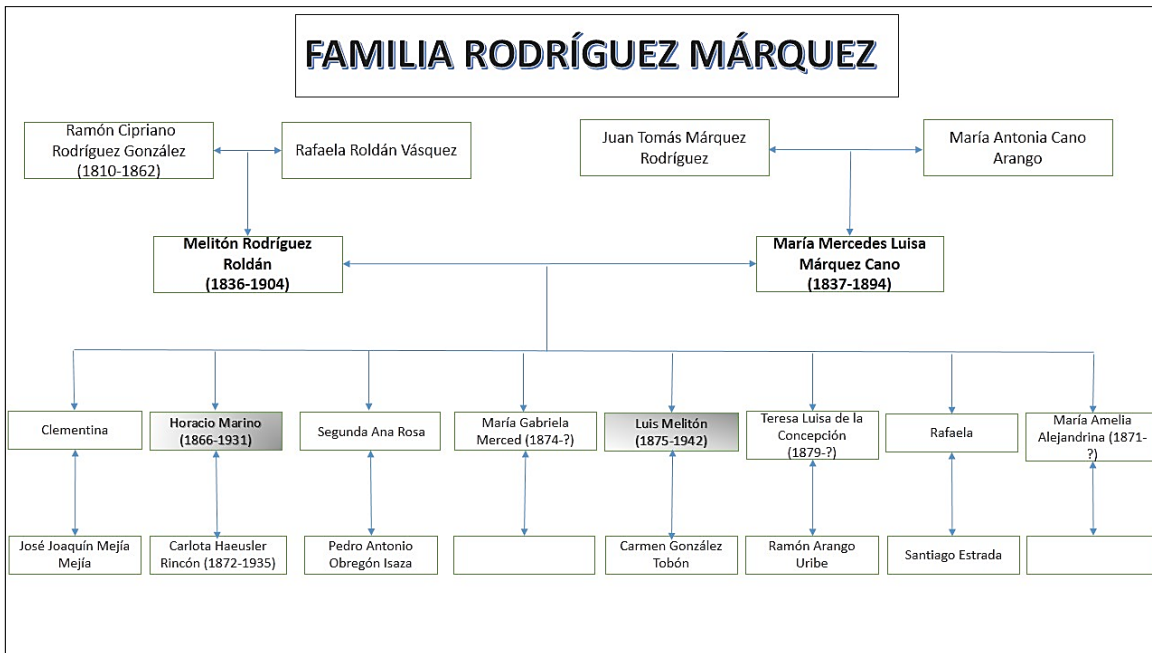
Cuadro No. 1. Listado de Institutoras de las Escuelas Normal en 1899	53
Cuadro No. 2. Cronología y reconocimientos de la Fotografía Rodríguez. 1891-1938.....	91
Cuadro No. 3. Nombre y dimensiones de las placas de vidrio.....	102
Cuadro No. 4. Categorización y censo de los retratos femeninos en la Fotografía Rodríguez, 1891-1930.....	179
Cuadro No. 5. Actrices nacionales y extranjeras en Medellín (1897-1922).	215

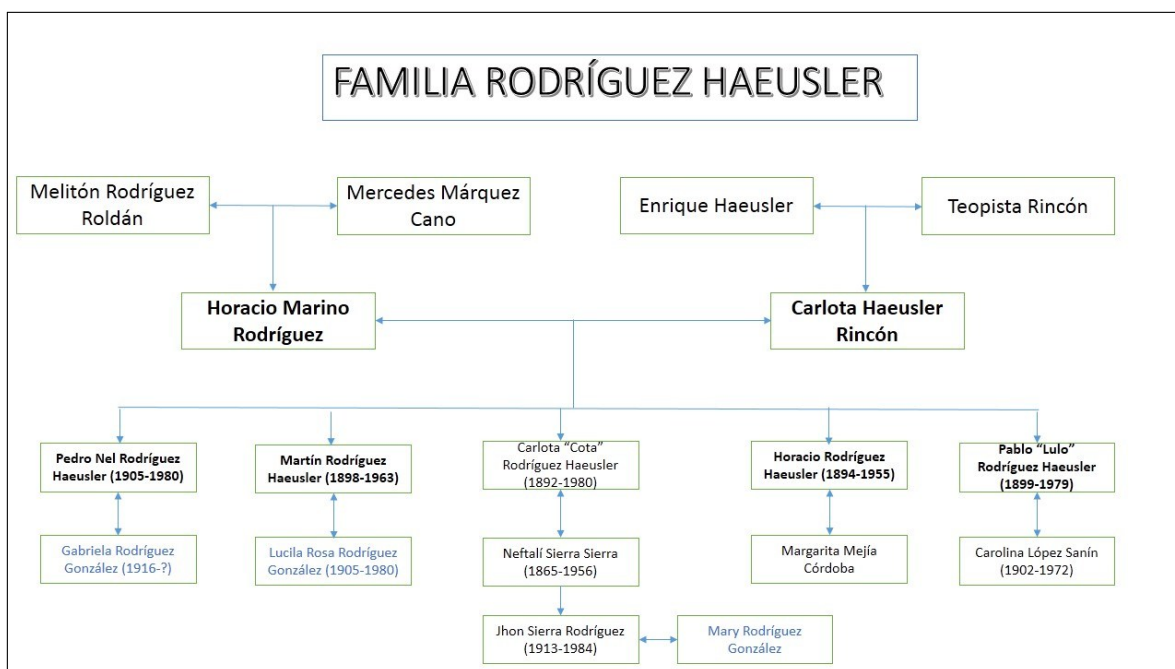
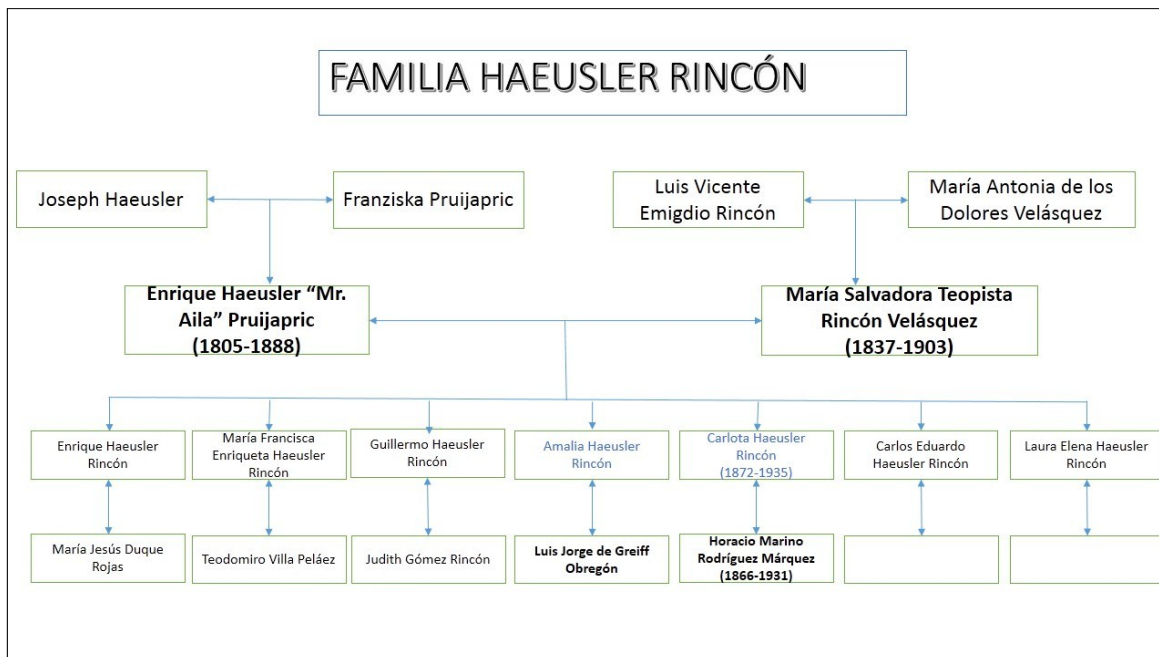
Anexos

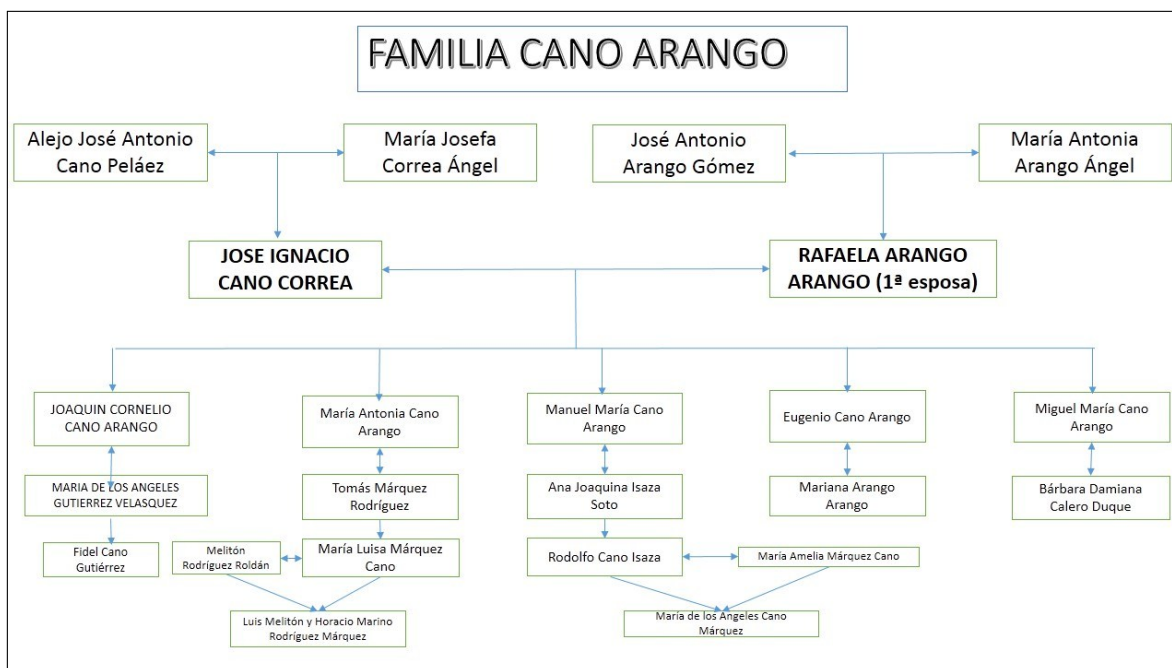
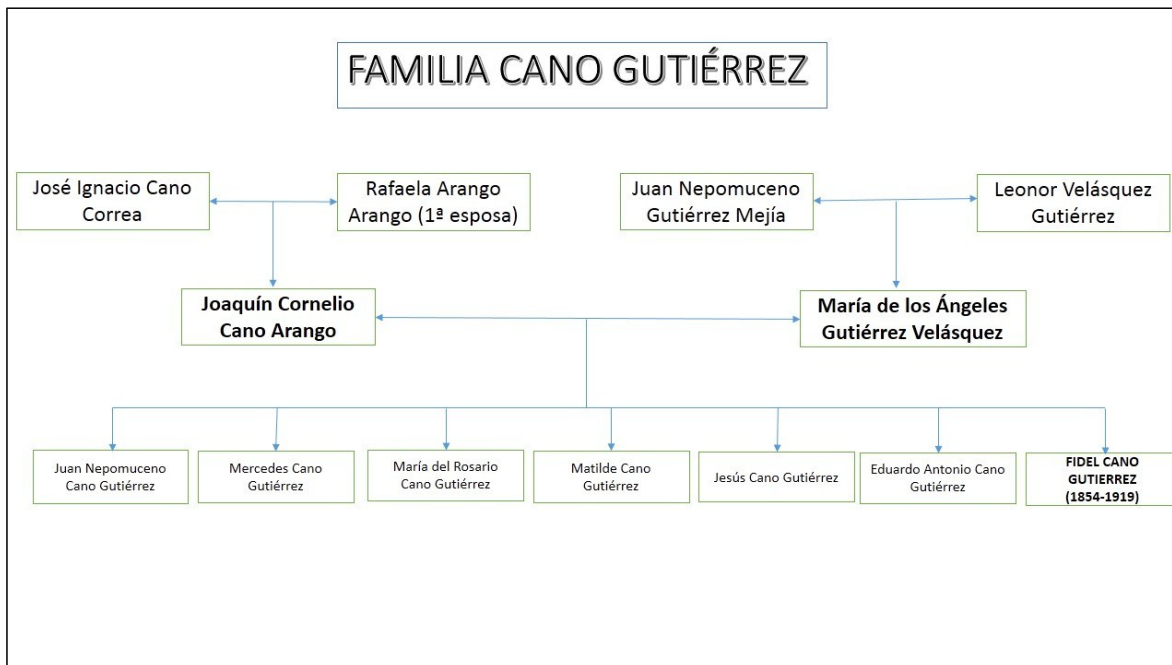
Anexo No. 1. Cuadros genealógicos.	250
Anexo No. 2. Cuadro de direcciones de algunos establecimientos fotográficos, 1890-1930	256

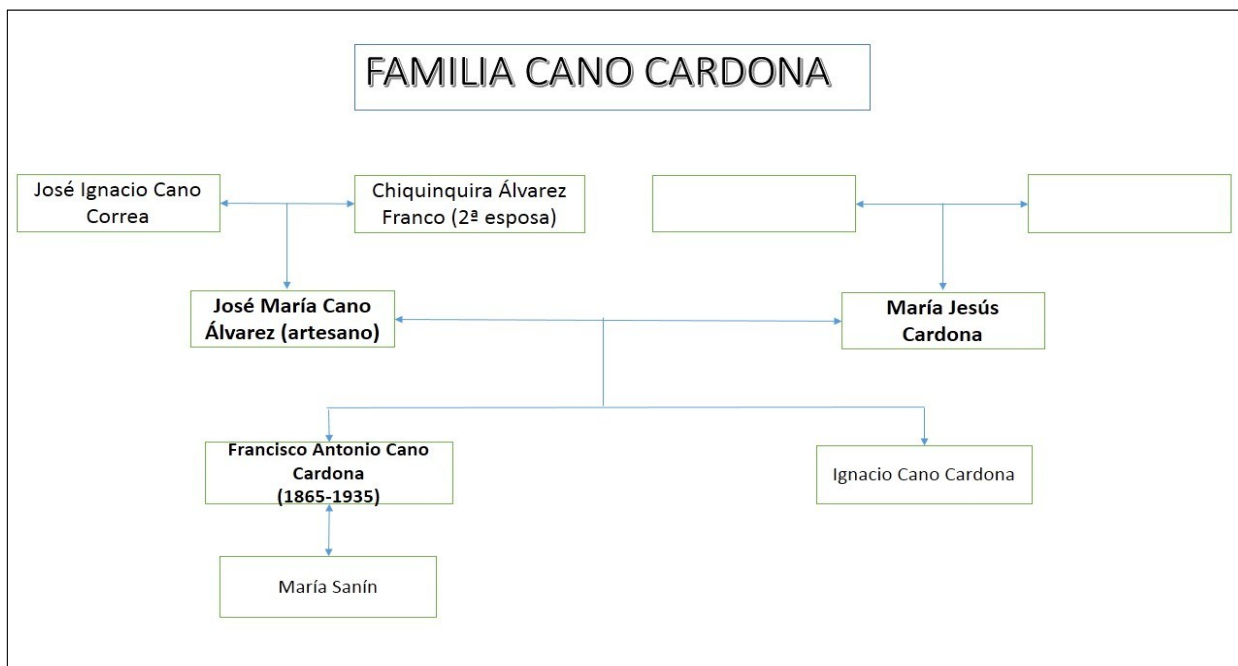
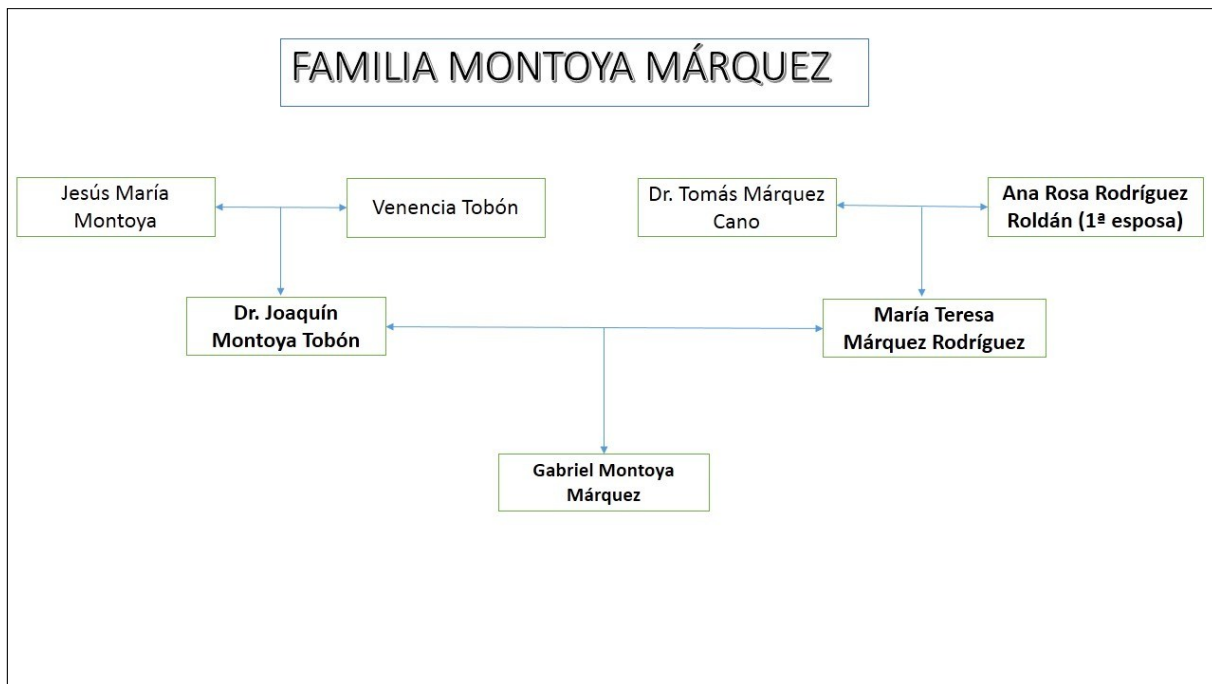
Anexo No. 1. Cuadros genealógicos⁴⁴⁶.

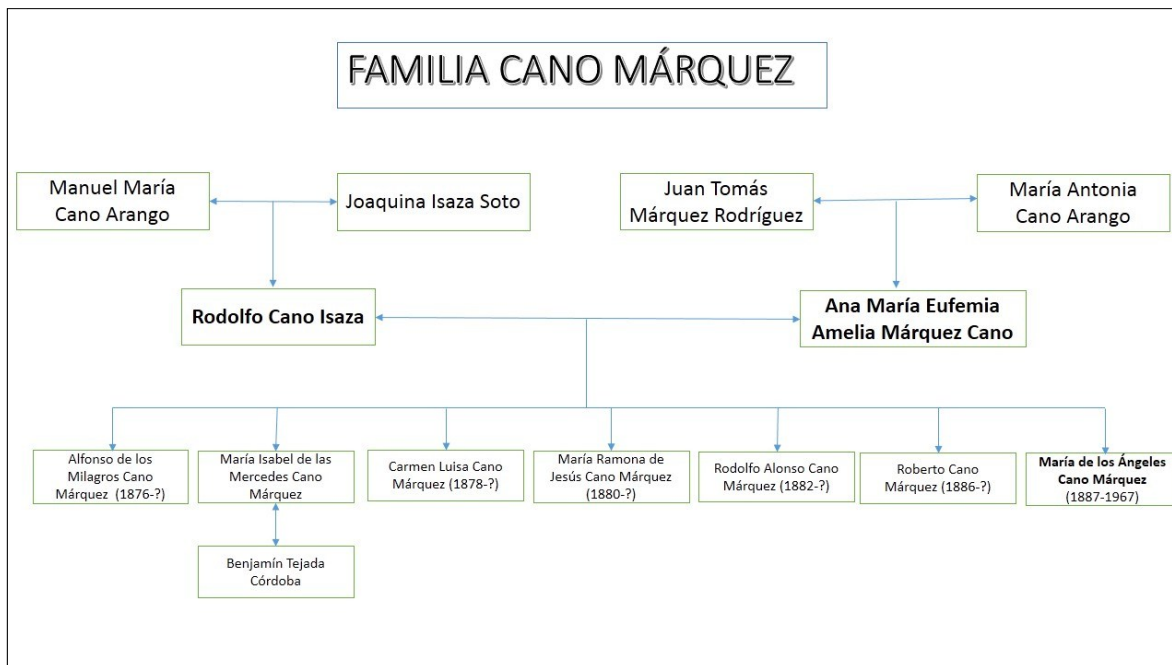
⁴⁴⁶ Para la elaboración de estos cuadros genealógicos consulté las páginas de internet de los genealogistas Camilo Rodríguez e Iván Restrepo; y entrevistas realizadas a la nuera de Luis Melitón Rodríguez, la señora Gabriela Arango entre los años de 2008 y 2013.











Anexo No. 2. Cuadro de direcciones de algunos establecimientos fotográficos, 1890-1930

PERIODO	FOTÓGRAFOS	SOCIEDAD FOTOGRAFICA	UBICACIÓN
1890-1900	Rodríguez, Horacio y Luis Melitón	Fotografía Rodríguez & Jaramillo/Fotografía Rodríguez Hermanos	Calle de Palacé, Nro. 188
	Gaviria, Gonzalo González S., Sergio Calle M., Benjamín	Foto Gaviria Fotografía González Gran Fotografía	(Sin información) Calle de Bolívar, Nro. 81 Cerca de la plaza de mercado de Guayaquil
	Restrepo, Paulo Emilio	Foto-Club (Almacén Artístico)	Detrás de la Catedral (Parque de Bolívar)
	Escobar, Gonzalo Gutiérrez, Juan Nepomuceno Mesa, Rafael Mejía, Emiliano (activo hasta 1892). Latorre, Enrique y Montoya (¿?) Valiente, Francisco y R. Restrepo, Félix Gregory, Pedro Nel	Fotografía Escobar Gutiérrez e Hijo Fotografía R. Mesa Fotografía Montoya y Latorre Taller de Valiente y Restrepo Taller de Botero y Gregory	Calle Colombia, Nro. 60 Calle de Bolívar, Nro. 99 Calle de Pichincha, Nro. 97 Calle Pichincha, frente al colegio de la Presentación. Carrera Bolívar (Sin información) (Sin información)
1900-1910	Rodríguez, Horacio y Luis Melitón	Fotografía Rodríguez Hermanos	Calle de Palacé Nros. 168 y 170
Calle M., Benjamín Escovar, Gonzalo Mesa, Rafael Restrepo Lalinde, Julio y Botero, Manuel	Gran Fotografía Fotografía Escovar Fotografía R. Mesa Resbot	Carrera la Alhambra (Guayaquil) Calle Colombia, Nro. 282. Calle Ayacucho, Nro. 277 y 229. Atrio de la antigua catedral de la Candelaria, en la plaza principal.	
1910-1920	Agudelo, Roberto Aguilar, José María Calle, Benjamín de la Cano, Carmen Luisa Crosti, Enrique Escovar, Gonzalo Gutiérrez, Benigno A. Llano, Manuel Mesa, Rafael Mesa, Daniel A. Restrepo, Félix Rodríguez, Amelia Rodríguez, Melitón Sañudo, Daniel y Eduardo Velásquez, Gabriel López Mesa, Toto	Fotografía Artística Foto Cano Fotografía Escovar Fotografía Gutiérrez Fotografía R. Mesa Fot. y Tipografía Americana Fotografía Rodríguez Fotografía M. Rodríguez Fotografía Lópezmesa	Av. Fernando Restrepo, Nro. 48 Calle Colombia, Nro. 282. Calle Carabobo, Nro. 162. Calle Bolívar, Nro. 15. Calle Ayacucho, Nro. 319 Calle de Colombia, Nro. 282. Calle Maturín, Nro. 175. Calle Perú, Nro. 26 Calle Bolívar, Nro. 115. Calle Carabobo, Nro. 451. Av. Fernando Restrepo, Nro. 26 Calle Palacé, Nro. 176. Calle Barbacoa, Nro. 12. Calle Tenerife, Nro. 12. Calle Bolívar, Nro. 256. Calle Alhambra, Nro. 36
1920-1930	Lalinde, Manuel A. Duperly, Oscar Rodríguez, Melitón e Hijos Mesa, Daniel A Calle, Benjamín de la Cano, Albán Obando, Jorge Mesa R, Rafael Mejía, Francisco	Foto Studio Foto Duperly Fotografía Rodríguez e Hijos Fotografía Americana Fotografía Artística Fotografía Cano Gabinete Artístico Fotografía Rafael Fotografía comercial	Calle Junín, Nro. 48 Calle Colombia, Nro. 271. Calle de Palacé, Nros. 260 a 264. Calle de Palacé, Nro. 305. Carabobo, Nro. 192. Bolívar por Caracas. Calle de Ayacucho, Nro. 212. Bolívar, Nro. 108. Ayacucho entre Carúpano y Junín.

Fuentes: José M. Betancur B., *Guía comercial industrial y profesional de Medellín* (Medellín: Tipografía Bedout, 1935). Hoyos Misas, Germán, *Guía ilustrada de Medellín* (Medellín: Tipografía de San Antonio, 1916), 176; Ignacio M. Sánchez, *Anuario ilustrativo de la República*, (Medellín: Index, 1931), 47; Isidoro Silva, *Primer directorio general de la ciudad de Medellín para el año de 1906* (Medellín: UPB, 2011), 82-108; Biblioteca Pública Piloto, "Apuntes para una cronología de la Fotografía en Antioquia". *150 años de la Fotografía*, (Medellín: Servigráficas, 2004), 124-129; *El Espectador*, (12 de mayo de 1899); *El Cascabel*, (13 de julio de 1899); *Los Comentarios*, (23 de junio de 1899); Jaime Osorio, *La Fotografía en Antioquia*, (Medellín: Villegas Editores, 2012), 29; Enrique Echavarría, *Crónicas* (Medellín: Tipografía Industrial, 1936): 246; Londoño, *Testigo ocular*, 108-110; *Anuario de la América Latina 1912-1913*, "Directorio de Medellín", (Barcelona: Bailly-Balliera y Riera, 1913); Arturo Botero, *Medellín: República de Colombia* (Medellín: Propaganda Comercial (Olano), 1923), 85.

Fuentes

PRIMARIAS

Archivos

AFBPP. (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín).
 AHA. (Archivo Histórico de Antioquia).
 AHM. (Archivo Histórico de Medellín).
 AHUA. (Archivo Histórico de la Universidad de Antioquia).
 APNSC. (Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Candelaria).

Instituciones

CABUA. (Colección Antioquia de la Biblioteca Universidad de Antioquia).
 CDFCMSP. (Colección Documental Fundación Cementerio Museo San Pedro).
 CMUUA. (Colección Museo Universitario Universidad de Antioquia).
 CPBUA. (Colección Patrimonial de la Biblioteca Universidad de Antioquia).
 FCMSP. (Fundación Cementerio Museo San Pedro).
 SPBUA. (Sala de Periódicos Biblioteca Universidad de Antioquia).
 SPBUE. (Sala Patrimonial de la Biblioteca Universidad de EAFIT).
 CMA. (Colección Museo de Antioquia).

Archivos personales

s.i, “Carta dirigida a Francisco A. Uribe”. 13 de agosto de 1912, Archivo personal de Rafael Rodríguez Santamaría, Medellín.
 Rodríguez Roldán, Melitón. “Carta Al Obispo Bernardo Herrera”. 12 de abril de 1889, pp. 1-8. Archivo personal de Maribel Tabares, Medellín.
 Rodríguez Roldán, Melitón. *Variedades*, Medellín, 1894. Archivo personal de Mario Melitón Rodríguez, Medellín.
 Rodríguez, Darío. “H. M. Rodríguez e Hijos”, Medellín, fotocopia de documento mecanuscrito, s. a. Archivo personal, Medellín.

Prensa

Boletín Industrial, Medellín, 1874.
Diario de Cundinamarca, Bogotá, 1870.
Diario de Medellín, Medellín, 1906.
El Alcance, Medellín, 1864-1865.
El Artesano, Bogotá, 1893.
El Artesano, Medellín, 1866.
El Aviso, Medellín, 1896-1897.
El Bateo, Medellín, 1907-1908.
El Cascabel, Medellín, 1899 y 1901.
El Centenario, Medellín, 1910.
El Correo Liberal, Medellín, 1925.
El Dúo, Medellín, 1895.
El Esfuerzo, Medellín, 1895.
El Espectador, Medellín, 1887-1888, 1891-1893, 1896, 1898-1899, 1913, 1923.

El Fénix, Medellín, 1892.
El Heraldo de Antioquia, Medellín, 1927 y 1938.
El Luchador, Medellín, 1920.
El Monitor, Medellín, 1899.
El Movimiento, Medellín, 1893.
El Repertorio Católico, Medellín, 1873.
El Sol, Medellín, 1909.
El Trabajo, Medellín, 1884.
Hojas Sueltas, Medellín, 1864 y 1878.
La Mañana, Medellín, 1890.
La Organización, Medellín, 1904-1905.
La Patria, Medellín, 1904.
La Restauración, Medellín, 1865.
La Transición, Medellín, 1854.
Las Crónicas, Medellín, 1904.
Las Novedades, Medellín, 1896-1897.
Mensajero Noticioso, Medellín, 1881.

Revistas

Alpha, Medellín, 1906.
Athenea, Medellín, 1927.
Avanti, Medellín, 1912.
Buena Lectura, Medellín, 1910-1911.
Claridad, Medellín, 1930.
Cyrano, Medellín, 1922.
El Montañés, Medellín, 1897-1898.
El Mundo Ilustrado, México, 1894-1914.
El Repertorio, Medellín, 1896-1897.
La Miscelánea, Medellín, 1905.
La Mujer, Bogotá, 1881.
Lectura Amena, Medellín, 1905.
Lectura y Arte, Medellín, 1904 y 1905.
Letras y Encajes, Medellín, 1927 y 1935.
Luz y Sombra, Nueva York, 1894-1897.
Progreso, Medellín, 1927.
Sábado, Medellín, 1921-1923.

Libros

- Cementerio de San Pedro. Documentos relativos a su fundación y administración.* Medellín: Tipografía del Comercio, 1899.
- Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia, sancionada el 8 de mayo de 1863.* Bogotá: Imprenta i estereotipia de Medardo Rivas, 1871.
<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/12540>
- Cuervo, Rufino. *Breves nociones de urbanidad, extractadas de varios autores y dispuestas en forma de catequismo, para la enseñanza de las señoritas de la Nueva Granada.* Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1856.
- Davanne, Alphonse. *La Photographie. Traité, théorique et pratique.* Tomo II. París: Gauthier-Villars et Fils, 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234465g?rk=42918;4>
- Dillaye, Frédéric. *La théorie, la pratique et l'art en photographie.* Vol. I, París: Librerie Illustrée, 1896. <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-14816>
- Dillaye, Frédéric. *La théorie, la pratique et l'art en photographie. L'art en photographie. Avec le procede au gelatino-bromure d'argent.* Vol. II, París: Librerie Illustrée, [1896].
<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-14817>
- Escobar, Ricardo. *Notas feministas.* Tesis doctoral, Derecho y Ciencias Políticas, Universidad de Antioquia, Medellín, Tipografía Industrial, 1914.
http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/420/1/UribeRicardo_2009_NotasFeministas.pdf
- Latorre, Luis. *Historia e historias de Medellín siglos XVII-XVIII-XIX.* Medellín: Editorial Tomás Carrasquilla, Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia, 1972.
- Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia.* Bogotá: Editorial Águila, 1939.
- Posada, Jorge. *Libro Azul de Colombia.* New York: The J.J. Little-Ives Company, 1918.
- Robinson, Henry Peach. *L'atelier du photographe.* París: Gauthier-Villars, 1888.
- Rodríguez, Horacio Marino. *Diez y ocho lecciones sobre fotografía.* Medellín: Tipografía del Comercio, 1897.
- Rodríguez, Luis Melitón. *Cuaderno de Caja de la Fotografía Rodríguez,* Medellín, 1906-1907.
- Silva, Isidoro. *Primer directorio General de la ciudad de Medellín para el año de 1906.* Edición Facsimilar. Medellín: UPB, 2011.
- Vogel, H. *La photographie et la chimie de la lumiere.* Paris: Librairie Germer Bailliere, 1876.
- Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer.* Edición facsimilar. Madrid: Ediciones Istmo, S.A, 2005.

Folletos

- Cano, Francisco Antonio. “Testamento”, 26 de noviembre de 1932. Edición facsimilar. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT y Museo de Antioquia, 2016.
- Castro, Alfonso y Quevedo, Tomás. “Congreso Médico”, *Anales de la Academia de Medicina de Medellín*, vol. 16, n.º. 5 (mayo 1912). <http://hdl.handle.net/10495/2495>
- Exposición de Antioquia industrial, Agrícola y Pecuaria, *Exposición de Antioquia industrial, agrícola y pecuaria*. Medellín: Vieco y Cía, 1923.
- Herrera, Bernardo. *Pastorales, circulares, decretos y otros documentos*, 117-121. Bogotá: Imprenta San Bernardo, 1912.
- Hoyos Misas, Germán. *Antioquia en la Exposición Nacional, Medellín, 1932*. Medellín: s.e, 1932.

SECUNDARIAS

Libros

- Arango, María Cristina. *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960. Del chibalete a la rotativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.
- Arango, Mario. *Masonería y partido liberal. Otra cara en la historia de Colombia*. Medellín: Corselva, 2006.
- Arango, Sofía y Fernández, Carlos. *Fundamentos estéticos de la crítica literaria en Colombia. Finales del siglo XIX y principios del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2011.
- Arias, Alberto. *Henrique Haeusler (“Mister Aila”) 1805-1888. Su época en Medellín y sus primeros descendientes*. Bogotá: s.e. 2000.
- Autor Corporativo, *Cementerio de San Pedro: El rito de la memoria. 160 años*. Medellín: Colección Crónicas del Regreso, 2002.
- Bajac, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume, 2011.
- Biblioteca Pública Piloto, *Melitón Rodríguez fotógrafo: momentos, espacios y personajes, Medellín 1892-1922*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- Botero, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1998.

- Botero, Fernando. *La Industrialización en Antioquia. Génesis y Consolidación 1900-1930*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003.
- Botero, Fernando. *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996.
- Bravo, Alba David. *Mujer y trabajo en Medellín: condiciones laborales y significado social, 1850-1906*. Medellín: IDEA, 2007.
- Burke, Peter. *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cruz, William. *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950*. Medellín: UPB, 2019.
- Editora Cinco, *Maestros de la pintura. Rembrandt 1606-1696*. Bogotá: Editora Cinco, 1979.
- Escobar, Felipe. *150 años de la fotografía*. Medellín: Fondo Editorial Biblioteca Pública Piloto, 2001.
- Goyeneche, Edward. *Fotografía y Sociedad*. Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009.
- Gómez, Daniela. *Como te olvidan. La historia de Teresa Santamaría*. Medellín: Pulso & Letra, 2014.
- Krauss, Rosalín. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gili, 2002.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001.
- Kossoy, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- Londoño, Santiago. *Benjamín de la Calle: fotógrafo*. Bogotá: Banco de la República, 1993.
- Londoño, Santiago. *Testigo Ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Universidad de Antioquia y Biblioteca Pública Piloto, 2009.
- Maas, Ellen. *Foto-álbum: sus años dorados 1858-1920*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Negrete, Claudia. *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos entresiglos*. México: IIE-UNAM, 2006.
- Mayor, Alberto. *Cabezas duras y dedos inteligentes: estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003.
- Mejía, Rubi Consuelo. *El riesgo y la historia empresarial antioqueña: tres casos de estudio*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011.
- Pérez, Paloma. *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1950*. Medellín: Secretaria de Educación y Cultura, 2000.
- Robledo, Beatriz Helena. *María Cano, la Virgen Roja*. Bogotá: Penguin Random House, 2017.
- Smith, Anthony D. *Nacionalismo. Teoría, ideología, historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

- Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, *Medellín ciudad tricentenaria 1675-1975*. Medellín: Editorial Bedout S.A, 1975.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Stelzer, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
- Tagg, Jhon. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Toro, Constanza y Gaviria Jesús, *Cía. Colombiana de Tabaco S.A. Setenta y cinco años de progreso y servicio*. Medellín: Editorial Colina, 1994.
- Vega, Renán. *Gente muy rebelde. Protesta popular y modernización capitalista en Colombia (1909-1929)*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico, 2002.

Artículos de libros

- Bermúdez, Susy. “Mujer y familia durante el Olimpo Radical”. *Anuario Colombiano de la Historia social y de la cultura*, 57-90. Bogotá: Universidad Nacional, 1987. <http://bdigital.unal.edu.co/11943/1/bermudezqsuzy.1987.pdf.pdf>
- Bermúdez, Suzy. “Familias y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX”. *Las Mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y Sociedad*. Tomo II, 240-291. Bogotá: Editorial Norma, 1995.
- Benjamín, Walter. “Sobre el concepto de historia” *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Edición y traducción Bolívar Echeverría (México, D.F: Editorial Ítaca 2008), 35-59.
- Cano, Ana María. “Masonería”. *Medellín secreto: cinco reportajes*, Medellín: La Hoja, 1995.
- Cardona, Hilderman. “Lo más profundo es la piel. Cuerpo, lenguaje y enfermedad en la práctica clínica colombiana”, *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina*, Bogotá: Editorial Universidad de los Andes, 2014.
- Escobar, Miguel. “Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia”. *150 años de fotografía*, 124-129. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 2000.
- Fraisse, Geneviève y Perrot, Michell. “Introducción”. En Duby, George y Perrot, Michell, eds. *Historia de las mujeres. El Siglo XIX*. Tomo IV, 21-27. Madrid: Santillana, 2003.
- Godineau, Dominique. “La mujer”. En Vovelle, Michel y otros, eds. *El hombre de la ilustración*, 395-428. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Mejía, Alfonso. “Tejada Córdoba Benjamín”, *Vidas y Empresas de Antioquia: diccionario biográfico, bibliográfico y económico*, 183-184. Medellín: Imprenta Departamental, 1951.

- Mejía, Juan Luis. “La fotografía”. En Melo, Jorge Orlando, ed. *Historia de Antioquia*, 447-454. Medellín: Suramericana de Seguros, 1988.
- Mora del Rio, María Fernanda. “El ojo clínico”. En Escobar, Juan Camilo, ed. *Piedra, papel y tijera, Horacio Marino Rodríguez. (1866-1931)*, 78-79. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2018.
- Naranjo Mesa, Jorge Alberto. “La ciudad literaria: el relato y la poesía en Medellín, 1858-1930”. *Historia de Medellín*. Tomo II, 451-471. Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996.
- Ortiz, Luis Javier. “La sociedad colombiana en el siglo XIX”. En Velásquez Toro, Magdala, ed. *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo II, Mujeres y Sociedad, 169-203. Bogotá: Editorial Norma, 1995.
- Riego, Bernardo. “Mirando las fotografías desde su entorno: la llave del imaginario”. En López, Marzal, Javier y Gómez Francisco Javier, eds. *El análisis de la imagen fotográfica*, 19-31. España: Universitat Jaume, 2005.
<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/34199/BERNARDO%20RIEGO%20AM%20c3%89ZAGA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rodríguez, Cipriano. “Los Rodríguez”. *Historia de mi familia*, 107-132. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1997.
- Santofimio, Rodrigo. “La fotografía en Medellín 1950-1980”. En Melo, Jorge Orlando, ed. *Historia de Medellín*. Tomo II, 670-682. Bogotá: Suramericana de Seguros, 1996.
- Segato, Rita. “El Edipo Negro: colonialidad y forclusión de género y raza”, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, 179-207. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013
- Simón, María del Carmen. “Mujeres rebeldes”. En Duby, George y Perrot, Michell, eds. *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Tomo IV, 659-672. Madrid: Santillana, 2003.

Artículos de revistas

- Álvarez, Juliana. “La Escuela de Artes y Oficios de Medellín y la profesionalización de los artesanos. 1869-1901”. *Historia y Sociedad*, n°. 26 (enero-junio de 2014): 99-119.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-84172014000100005&script=sci_abstract&tlng=pt
- Arroyave, Ezequiel. “Biografía del doctor Juan Bautista Montoya y Flórez”. *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, n°. 200 (Medellín: Editorial Granamérica, 1967): 405-410. <http://academiaantioquenadehistoria.org/revistas/index.php/repertorio-historico/article/view/2153/2234>
- Canclini, Néstor. “Fotografía e ideología: sus lugares comunes”. *Hecho en Latinoamérica 2*. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. (México, D.F: INBA, 1981): 17-29.
https://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio

- Campuzano, Rodrigo. "Sistema carcelario en Antioquia durante el siglo XIX", *Historia y Sociedad*, n.º. 7 (2000): 87-112. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23162>
- Gil Restrepo, Piedad. "Biografía de una matrona antioqueña: Enriqueta Vásquez de Ospina, 1832-1886". *Historia y Sociedad*, n.º. 9 (marzo de 2003): 191-209. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23225>
- Herrera, Cenedith. "De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910". *Historia y Sociedad*, n.º. 24 (enero-junio de 2013): 161-188.
- Lara, Luis Emilio. "La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología". *Revista de Antropología Experimental*, n.º. 5, texto 10 (2005): 2-28. <http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>
- Londoño, Santiago. "Primeras revistas ilustradas en Antioquia". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 31, n.º. 36 (mayo de 1994): 3-27.
- Medina, Federico. "La fotografía y sus usos". *Revista Territorio Cultural*, n.º 3 (diciembre de 2000): 7-18.
- Molina, Luis Fernando y Castaño, Ociel. "El 'Burro de oro', Carlos Coriolano Amador, empresario antioqueño del siglo XIX". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 24, n.º. 13, (1987): 3-27. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2922/3005
- Quiroga Pérez, Héctor. "Iconografía del escenario mexicano (1909-1919). Parte II". *Revista Telón de Fondo* n.º 7 (julio de 2008): 1-7. <http://www.telondefono.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/139/iconografia-del-escenario-mexicano-1909-1919-parte-ii.html>
- Rodríguez, Pablo. "Retratos de familia. Imágenes visuales del entramado social". *Credencial Historia*, n.º. 84 (diciembre de 1996): 3-15.
- Solano, Juanita. "The other's other. Portrait Photography in Latin America, 1890-1930". *Beyond the face new perspectives on portraiture*. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, (4 september 2018): 193-209.
- Solano, Juanita. "Orientalismo en los Andes: fotografías de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle en el largo siglo XIX". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º. 7 (2020): 201-224. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.11>
- Suárez, Adriana Yamile. "La representación de la mujer y los ideales del pensamiento colombiano de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX: la metáfora de la falsa inclusión". *La Palabra* n.º. 24 (enero-julio de 2014): 33-41. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/2499
- Tipiani, María Victoria. "María Rojas Tejada. La mujer moderna y la educación de la mujer en el siglo XX". *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 3, n.º. 5 (enero-junio de 2014): 147-165.
- Vélez, Mauricio. "La devoción de lo ignorado. (Breve escrito sobre la investigación en humanidades)". *Revista Co-herencia*, vol. 11, n.º. 20 (enero-junio de 2014): 235-275.

Cibergrafía

Alfaro, Martha “*El Mundo Ilustrado*”, <http://alfarocuevas.net/mundoilustrado/>

Mejía, Juan Luis. “Ardiente flor del trabajo”, *El Tiempo*, 6 de septiembre de 1998. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-795578>

Audiovisuales

Galeano, Carlos Alberto. *Antecedentes pictóricos de la fotografía*, curso dictado en la Cátedra Luis Antonio Restrepo, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, grabación realizada en 2005, 1 CD.

Trabajos de grado y Tesis

Calle, Martha. *La infancia, la mujer y el hombre en la representación fotográfica de Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez (Medellín-últimas dos décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX)*. Trabajo de maestría, Universidad del Valle, 2011.

Cardona, Hilderman. *Iconografías médicas. Dermatología clínica en Colombia y España durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universitat Rovira I Virgil, 2016.

Correa, Nancy. *Teatro y sociedad en Medellín*. Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2004.

Correa, Nancy. *De las tablas al estudio de grabación. Mujeres en escena en Colombia, 1897-1954*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2018.

Restrepo, Sonia María. *Dos periódicos de Medellín, 1866-1867 y 1897*. Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2016.

Escobar, Juan Camilo. *Las élites intelectuales en Euroamérica. Imaginarios identitarios, hombres de letras, de artes y de ciencias en Medellín y Antioquia (Colombia) 1830- 1920*. Tesis doctoral, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Francia, 2004.

Pérez, Catalina. *Francisco Antonio Cano y sus discípulos. Hacia la consolidación de un arte nacional en el siglo XX*. Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Restrepo, Sonia. *Dos periódicos de Medellín, 1866-1867 y 1897*. Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2016.

Tabares, Maribel. *Melitón Rodríguez en blanco y negro*. Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2011.

https://issuu.com/bibliotecapublicapiloto/docs/melit_n_rodr_guez_en_blanco_y_negro

Exposiciones y Catálogos

Escobar, Juan Camilo. *Piedra, papel y tijera. Horacio Marino Rodríguez. (1866-1931)*. Catálogo de la Exposición. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2018.

Londoño, Santiago. Exposición: “Cano ante tus ojos”. Museo de Antioquia, Medellín, abril de 2010.

Mejía, Juan Luis. *El Taller de los Rodríguez*. Catálogo de la Exposición. Medellín: Suramericana de Seguros, 1992.

Suramericana de Seguros. *Gabriel Montoya, 1872-1925*. Medellín: Suramericana de Seguros, 1990.

Entrevistas

Arango, Gabriela (nuera del fotógrafo Luis Melitón Rodríguez), en entrevista con la autora, marzo de 2010.

Cadavid, Ana Isabel (coordinadora académica del FCMS), en entrevista con la autora, enero de 2020.

García, Jacqueline (funcionaria del AFBPP), en entrevista con la autora, enero de 2020.

Valencia, Alba Adiel (coordinadora de la Colección Patrimonial y Bibliográfica de la FCMS), en entrevista con la autora, enero de 2020.

Mensajería

Solano, Juanita. En conversación con la autora, octubre de 2019.

Charlas y Congresos

Tabares, Maribel. “Representación de la mujer a través de dos fotógrafos: Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle. Medellín, 1890-1920”. Ponencia. VII Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El Cuerpo Descifrado”, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Ciudad de México, 27 al 30 de octubre de 2015.

Tabares, Maribel. “Horacio M. Rodríguez. Un artista entre pinceles y grabados”. Ponencia. XVIII Congreso Colombiano de Historia. Medellín, 10 de octubre de 2017, 159-177. <https://es.scribd.com/document/361651800/Memorias-Del-XVIII-Congreso-Colombiano-de-Historia>.

Tabares, Maribel. “El Taller de los Rodríguez. Artesanos de lo fúnebre, 1870-1910”. Ponencia. II Simposio Internacional de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Bucaramanga, del 16 al 18 de octubre de 2019.

Tabares, Maribel. “Fotografía fúnebre en Medellín 1890-1930 (Fotografía Rodríguez)”. Charla. Historias, Memorias y Fotografías. “Una noche en el Museo”, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 27 de noviembre de 2019.

Tabares, Maribel. “Los Rodríguez: artesanos y fotógrafos-artistas. El grabado como forma de expresión artística y cultural”. Ponencia. VII Seminario Internacional de Narrativas “Vivir para el arte”, Universidad EAFIT, Medellín, 15 de noviembre de 2019.

Enciclopedia

Diccionario de la Real Academia Española. Nuevo Diccionario Histórico del Español. “Retratar” y “Attrezzo”. <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>