

— I —

El prestigio de que ha gozado Andrés Santamaría desde hace más de sesenta años, se debe a causas que sólo en último lugar se relacionan con la calidad de su obra artística. Enumeradas de acuerdo con su importancia, en orden descendente, estas causas podrían ser, entre otras, las siguientes: 1) El origen social del pintor; 2) Su prolongada, casi permanente ausencia del territorio colombiano; 3) El hecho de venir, cuando vino, de Europa y, en particular, de Bélgica, Francia, Inglaterra o el haber estado vinculado con estos países; 4) La tendencia, escuela o estilo que su pintura representaba o la ubicación estética que ha tenido su obra, y 5) La calidad o el intrínseco valor de su arte.

1) El origen social de Andrés Santamaría, o mejor aún, la circunstancia de que el artista pertenecía al "status" privilegiado de la colectividad bogotana, es la causa determinante de aquel prestigio. Actuó como resorte impulsor desde el primer día y sustenta aún el nombre del artista, alimentando la leyenda que lo rodea y deforma hasta el extremo de ocultar el hueso de la verdad histórica y el real valor de su obra. En efecto, dada la estructura de la sociedad colombiana, el hecho cultural ha tenido carácter aristocrático en este país. Pero en el Bogotá aldeano, de profundas raigambres campesinas, en el que nació Andrés Santamaría en el siglo XIX (1860), este concepto aristocrático de la cultura fue tajante, excluyente y condicionador en grado mucho mayor a como funciona actualmente dirigiendo los prestigios, realzando los nombres o decretando la muerte civil de las personas que osan actuar en los cercados, dentro de las herméticas marcas culturales dominadas por la alta burguesía.

En el siglo XIX, la mitad de aquella burguesía, autodenominada "aristocracia" o "gente de bien", pertenecía todavía a viejas cepas rurales. Era la aristocracia campesina, la de terratenientes y hacendados de paternalistas costumbres y orgullosas prosapias, cuyo sentido común enturbiaba en ocasiones la delicadeza de los modales y la suavidad circunstancial del trato social; abierta a las franquezas hasta rayar en la tosquedad, pero sencilla hasta la ternura y valiente y autártica en las rencillas políticas a las que no podía es-

capar porque ella era dirigente principal y gobernante activo de la República. Por ello Cincinato, el prócer romano, es el personaje más citado y recordado en los discursos y en la literatura política de la época.

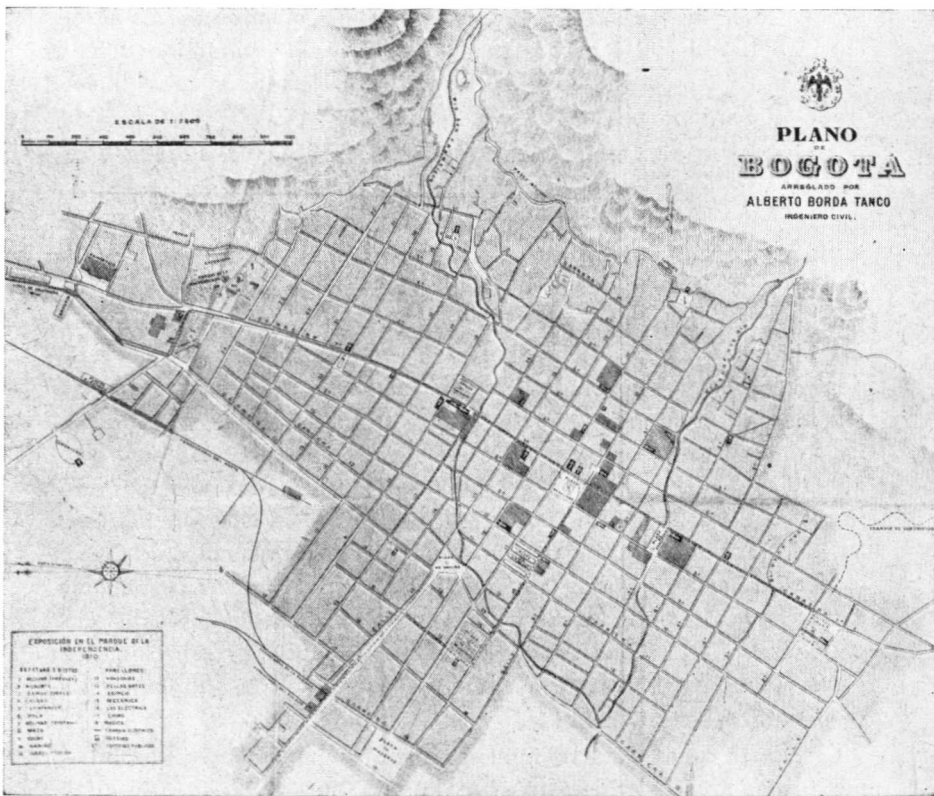
La actividad rural, el ejercicio permanente de la posesión extensiva de la heredad, el alternar con los rústicos labriegos de su gleba, el trajín con bestias y ganados, hizo que la aristocracia campesina, al mismo tiempo que conservaba las tradiciones con mayor ahínco y con notorio fanatismo de casta, se fuese ausentando del cultivo intelectual, eludiendo los requiebros y sutilezas propios del ingenio humano y se volviese, en fin, algo ciega y sorda a las expresiones de las artes visuales y auditivas, pues, que, en cuanto a las literarias y retóricas, conservó el mismo gusto de los abuelos por los libracos de viejas ediciones en donde la clara y potabilísima prosa de los clásicos manaba consejos y sentencias siempre vigentes para regir la vida. Inclusive muchos miembros de esta aristocracia campesina cultivaron en el campo, amparados por el sosiego rural, varios géneros literarios y gramaticales que enriquecieron la leyenda de la "Atenas de América".

La otra mitad de aquella aristocracia la formaban los "citadinos". Funcionarios del Estado, periodistas, gentiles hombres que ocasionalmente practicaban el oficio de comerciantes importadores, en cuanto se relacionase con mercaderías de selección y adorno; constituían estrechos círculos de amigos, de mutua ayuda y mutuo elogio, dedicados a exhibir elegancias, a gozar de exquisiteces en el vestuario, en la mesa y en la botillería y a cultivar el ingenio con toda suerte de gracejos, "calambures" y sutilezas del habla que tomaba formas ponzofiosas, herméticas, galantes o culteranas. En estas capillas aristocráticas, en estos corros de la burguesía capitalina, dábase con frecuencia el caso de mozos que, como José Asunción Silva, asumían posturas rebeldes y exóticas a fuerza de exquisiteces y de singularidades aprendidas de libros que les llegaban por correo especial de Francia junto con las corbatas y los trajes ingleses. Pero esas posturas de rebeldía jamás pretendieron cosa diferente que sacudir el polvo tradicional que acumulaba la burguesía campesina, ruda, franca y ajena a los convencionalismos citadinos; o protestar contra la medianía provinciana

que le rendía culto al lugar común y al mal gusto; o hacer befa de las costumbres aldeanas y de las pretensiones no bien sustentadas que abundaban en la ciudad. La rebeldía de estos mozos, pues, asiento y base tenía en la selección y sensibilidad del gusto, en el desprecio por las cosas rústicas y vernáculas, en el deseo de sustentar cada vez más y mejor las diferencias no sólo sociales sino también intelectuales del ciudadano. Eran jóvenes aristócratas, conscientes de su inteligencia, un poco andróginos a fuerza de finezas, sensibles y neuróticos en quienes el historiador social puede encontrar el primer ejemplo del producto de la sociedad ciudadina, o que principiaba a serlo, "civilizada" y cultivada en varias disciplinas intelectuales. Es decir, eran estos jóvenes los primeros productos de "la ciudad". De esa ciudad que no lograba serlo, puesto que continuaba acida a los rurícolas, atada al campo por todos los costados económicos, metida ella misma en el paisaje rural como si fuese extraño quiste urbano crecido en la geografía y en la arquitectura de las vetustas casonas campesinas.

La estructura urbana correspondía exactamente a la estratificación social¹. Así, por ejemplo, el corazón del núcleo fue siempre la plaza. En el marco de ella se levantaron las casonas destinadas al culto religioso y al gobierno civil. Por el atrio de la catedral, durante las horas vespertinas, los "señores", incluyendo a los magistrados de la Nación, alternaban en corros o paseaban a lentos pasos sobre el amplio andén, resolviendo los graves problemas del Estado o embebidos en paliques literarios, ingeniosos, malignos, lisonjeros. Pero la plaza, el ágora abierta, permanecía desierta y sólo reservada al mercado público, a las concentraciones políticas o las festividades populares de índole religiosa o civil. Allí el campesino de rastrojo, el artesano que alquilaba habitaciones ciegas en los bajos de las casas señoriales, "la indiada" y los vaqueros llegados del campo, se mezclaban en pequeños tratos comerciales, vendiendo y comprando productos de la tierra, en apagada algarabía de siervos.

Podría existir también el "parque". Este era el jardín de la ciudad, pero no para la ciudad entera. Era un espacio verde de árboles y arbustos, muchos de ellos de reciente importación, cercado con altas rejas de hierro forjado en los talleres artesanales. Por



Plano de Bogotá - Año de 1910

fuera del cercado, el andén por donde podían pasear, en horas determinadas, las parejas juveniles seguidas de los mayores y por dentro, también hasta determinadas horas, el rápido retozo de los niños y el reposar de los ancianos. A la hora de la retreta "popular", se cerraban las puertas de acceso al jardín y entonces los artesanos, retiradas ya las parejas de la "sociedad", cumplían el periplo verde del parque "público", aunque les estaba vedado la entrada al sagrado territorio.

El barrio de la Candelaria era todavía la sede de aquella burguesía orgullosa, excluyente, autoritaria. Lo demás son los extramuros, esto es, una población dispersa en rancherías y casas de tapia y teja que se van adentrando en el campo en forma tan diseminada y lenta que no se sabe exactamente dónde termina la ciudad y en qué lugar principia el "potrero", la tenencia rural del hacendado. Pero, inclusive en la Candelaria, el campo está dentro de las casas, en los patios interiores, entre las habitaciones de la servidumbre donde proliferan las hortalizas, abundan los arbustos medicinales y no escasean los árboles del bosque sabanero. A lomo de indio y de mula, en las acémilas y en los carromatos de dos ruedas tirados por bueyes, se transportan los frutos de la tierra hasta el mercado público o directamente desde la hacienda hasta la casa "de la ciudad", donde la "remesa" que así surte la despensa, llena de olores campestres el ambiente que ya de suyo está impregnado del cacao aliñado con especias, del agrio olorcillo del vinagre de piña, de los dulces de almíbar y de la panela de tierra caliente.

La ciudad, pues, está dividida en estratos horizontales absolutamente demarcados y excluyentes: la alta burguesía, el artesano, los funcionarios de baja categoría, los comerciantes al por menor, el pueblo de sirvientes y peones y los pordioseros. En 1884, diez años antes del primer viaje de Santamaría a Bogotá, otro viajero, el geógrafo alemán Hettner, opina lo siguiente: "Bogotá se sale del rango de una ciudad mediana. Pero en relación con el número de sus habitantes, con sus calles estrechas..., con una mala iluminación, una mugre, que en los barrios más pobres es realmente asquerosa, con los miserables ranchos de los suburbios y con todo su carácter, da mucho más la impresión de una ciu-

dad pequeña y no europea que la mayoría de las capitales de los países suramericanos". (Hettner, 1957, pág. 275). Y en 1910, en el Centenario, cuando Santamaría vive en Bogotá y es Director de la Escuela de Bellas Artes, la ciudad cuenta con 100.000 habitantes, el número de sus manzanas se calcula en 600, los suburbios carecen de alumbrado y "cálculase aproximadamente en un setenta por ciento las casas de un solo piso, en veintiocho por ciento las de dos pisos y en un dos por ciento las de más de dos. Las casas de residencia de las clases acomodadas están construidas al estilo andaluz, de uno o más patios". (Borda T. 1911, pág. 418). Este mismo autor añade que "no hay ninguna parte destinada exclusivamente a habitaciones, y éstas se hallan alternadas con tiendas, pequeños talleres y oficinas en una misma cuadra". (Borda, 1911, pág. 418).

En esta ciudad nació Andrés Santamaría y no vivió en ella sino 16 años² distribuidos así: 2 años como infante (1860-1862); 7 años, cuando vino por primera vez, cuando tenía 33 años de edad (1893-1899) y 7 años cuando, invitado por el General Reyes, regresa a regentar la Escuela de Bellas Artes (1904-1911). Pero, de todas maneras, es a la encumbrada burguesía de esta ciudad a la que pertenece Santamaría. Tiene su familia tronques inmediatos y directos con la clase social que detenta todos los privilegios, así en el campo como en la ciudad, pero en la suya predomina la formación intelectual del ciudadano. Es, entonces, hijo legítimo del "status" que permanece en el ápice de la pirámide social. Por derecho propio posee todos los privilegios, goza de todas las posibilidades y obtiene toda suerte de halagos en la carrera o profesión que escoja: o la política por donde se va a la diplomacia, a los ministerios, a la presidencia; o la sacerdotal abierta a todas las jerarquías; o la literaria con las lisonjas y las oportunidades que sus pares pueden brindar en periódicos, revistas e imprentas³. El prestigio ha nacido con él y lo seguirá a donde quiera, siempre que conserve y respete las leyes del juego social, acrecentándolo con méritos propios y enriqueciéndolo con los dones de la propia inteligencia.

No obstante, como se ve, en aquella lista de oportunidades vocacionales, no figura la carrera artística ni la militar. Esta por-

que profesionalmente aún no existe o solo se principia a formar para gentes de segundo rango intelectual o para jóvenes disolutos o porque en el mejor de los casos, las presillas de oficial se adquieren en el campo de batalla, guerreando contra los tradicionales enemigos políticos que se disputan el poder burocrático y las adeshalas que vienen como secuela natural. La carrera artística porque todavía, así sea inconfesadamente, es el oficio "vil", el oficio que se practica con las manos y que, por ende, continúa fuera de las ambiciones aristocráticas y más cerca de la artesanía. A esta carrera llegan gentes de estirpe dudosa o de extracción media, hijos de funcionarios, empleadillos de segunda posición, artesanos hábiles. Pero resulta que Andrés Santamaría, formado en Europa, en donde tales prejuicios han sido superados, siente inclinación vocacional por las artes plásticas y, sin mayores tropiezos, estudia en la Escuela de Bellas Artes de París y en el Taller de Gervex y D'Humbert, en donde tiene como compañeros de estudio, entre otros, al príncipe Eugenio de Suecia, a Zuluaga y a Jaques-Emile Blancle, según Ridder. (Ridder, 1937, pág. 6). Cuando Santamaría viene a Bogotá esta circunstancia acrecienta el prestigio del pintor quien es acogido y lisonjeado por sus pares. Le han perdonado la escogencia de profesión y, siendo hecho cumplido, acuden a enriquecer la fama que ya le principia a rodear. Corre el año de 1904 y en Bogotá circula la revista Contemporánea que dirige Baldomero Sanín Cano, mente atenta a todo acontecer intelectual. De inmediato, el director de la revista y dos de los más asiduos y competentes colaboradores, Ricardo Hinestrosa Daza y Max Grillo, exaltan a Santamaría quien ha venido, invitado por el Gobierno a regir los destinos de la vieja Academia Vásquez, en ese momento Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En esta publicación, pero también en otras (Lectura y Arte Nos 7 y 8, Medellín), explican al artista, lo elogian, lo interpretan, se adueñan de él y lo discuten. Lo demás es literatura sobre el impresionismo, escuela "de que han oído hablar" pero que todos desconocen en realidad.

Desde ese entonces Santamaría es el pintor que elevó entre nosotros a rango social la pintura. Es, con Pizano y con Urdaneta, el artista por antonomasia del grupo alto-burgués de Bogotá⁴. Su

pintura, cualquiera que sea el concepto que de ella se tenga y aunque no se la acepte porque rompe los moldes tradicionales acá vigentes, es la obra de un intelectual de sociedad. En esa categoría se la acepta, se la discute, se le concede autoridad. Es verdad que está realizada a base de "moralina", es decir, de sombras violetas y concebida dentro de un realismo poco ortodoxo y en los días que corren, con tendencias deformadoras y materia exuberante como "Macuto", con pigmentos no matizados según la tradición impuesta por Garay y Acebedo Bernal y, en fin, sin respeto a la verdad objetiva de la naturaleza; pero todo esto es cuestión secundaria si se considera en primer término el origen social y los antecedentes europeizantes del pintor.

Fiel a las normas de la capilla, a este extraño rebelde, a este bogotano crecido y educado en Europa jurto con los príncipes como Eugenio de Suecia, a este "ausente" que le ha dado por manchar lienzos con pastas de colores cuya materia abunda irrespetuosa de todo principio plástico, hay que ayudarlo. La sociedad bogotana, diletante y convencional, acude al taller de Santamaría, oye las explicaciones que el pintor intenta transmitir sobre las nuevas tendencias del arte, y en él matricula a sus hijos para que aprendan el oficio como "adorno", uno más, junto con el de la música y la recitación. Margarita Holguín y Caro es ejemplo sobresaliente, de singular talento, de estas discípulas de Santamaría.

2) En segundo término la prolongada ausencia de Santamaría del territorio nacional, explica el prestigio de que goza el artista en los medios intelectuales ciudadanos. La ausencia en sí, esto es, el hecho de permanecer marginado del acontecer social, ajeno a los rumores, intrigas, decires y emulaciones del pequeño grupo privilegiado a que pertenece. En estas condiciones, cuando viene (y siempre viene de paso, con ánimos de regresar) todas las puertas se le abren para rendirle homenaje de amistad y de admiración. Es el visitante, el hijo pródigo que regresa cargado de experiencias, dueño de visiones exóticas, con temas y motivos nuevos que enriquecen las conversaciones y fomentan distintos aspectos de discusión en los paliques vespertinos. En estas condiciones, Santamaría no puede tener enemigos. A nadie daña su presencia, na-

die resulta perjudicado con su arte si se entiende que él es el artista de sociedad y, por lo tanto, el diletante que ha tomado en serio la afición por la pintura, pero de ninguna manera el profesional que puede emular con los retratistas y paisajistas, con los grabadores y dibujantes, con los pintorcillos de género que continúan en sus oscuros talleres recibiendo "el encargo" profesional con cuyo producto mal viven.

Es preciso entender, además, que Santamaría no explota temas que puedan competir con los de aquellos pintores profesionales. Ni los retratos que ocasionalmente dibuja o pinta (la mayoría de ellos son de sus parientes, de su nieta Isabel Beaupré o autorretratos), ni los cuadros religiosos que no encajan en la pia hermenéutica de la clientela, ni los paisajes, ni los bodegones, ni los temas "comunes y vulgares" como el de las Lavanderas o los aristocráticos de las carreras de caballos, son los preferidos de esta sociedad bogotana que continúa prendida de los prejuicios académicos en todo el resto de la inteligencia. No hay que olvidar que Bogotá, ciudad mediterránea, no llega a los 100.000 habitantes cuando principia el siglo y que sus más fuertes raíces continúan sembradas en el campo, bebiendo la sabia rural. Con Caracas es una de las capitales de Sur América con esa población, o algo menos, mientras que Buenos Aires cuenta con 664.000 habitantes; Río de Janeiro con 523.000; Ciudad de México con 402.000; Santiago con 320.000 y Montevideo con 249.000. El carácter de la ciudad era de marcado aldeanismo en todos los aspectos de la cultura, particularmente en aquellos que exigen cultivo visual y ejemplos emulativos universales, como las artes plásticas. En un contorno de esta índole, Bogotá no podía producir un artista heterodoxo y hermético, como Santamaría; pero tuvo la suerte de encontrarlo salido de sus filas burguesas e importarlo para darse el lujo de exhibir un arte y a un pintor que nadie estaba en capacidad de entender, ni con el que nadie podía emular.

Se comprende, entonces, que todo lo que pinta Santamaría, así sean dibujos o retratos o paisajes, resulta extraño, por no decir incompetente o burdo para el gusto de la época y del lugar y de la gente con quien convive los pocos años de residencia bogotana. Las cosas son como son, esto es, según las vemos en la naturaleza

y sólo el pintor tiene la facultad de embellecerlas juntándolas en ideales composturas, con brillos y colores que respeten las leyes naturales y no con esas manchas moradas y esa materia gruesa que, en ocasiones, el pintor ya trata a cuchillo y que más tarde será una de las características de artista vigoroso. De manera que el arte de Santamaría no ocasiona graves contrariedades profesionales, no emula con nadie, no le quita el pan y el vino a ningún colega. Santamaría está por encima de todos porque su pintura no es "pintura" según los cánones académicos y porque su profesión artística es simple postura de diletante, de aficionado, terca y empecinada eso sí, pero equivoca de todas maneras en quien como él, pertenece a la casta de los privilegiados para la cual esto del quehacer artístico es simple adorno, mera afición, inquietudes intelectuales que sirven para brillar mejor cuando alterna con sus pares en la retórica, en la poesía, en la política, en la religión, en el pali que dominguero.

Sólo la prolongada ausencia de Colombia y el hecho mismo de saber que Santamaría está de paso, explican que se le reciba con tanto entusiasmo y calor en los medios sociales. Bogotá está sedienta de cultura, quiere sacudir ya el provincialismo que la afecta, necesita oír, ver, tocar y saborear cosas extrañas, exóticas manifestaciones, algo que diga relación con las costumbres e ideas en boga fuera de la aldea. Por ello el permanecer ausente es para Santamaría motivo de triunfos y razón de prestigio; ausente quiere decir lejano y lejano implica el tener intereses que no rozarán con quienes pelear es menester cotidiano en la ciudad nativa y llegar, por fin, en esas condiciones, es traer exotismos, rarezas, cuestiones de adorno y discusión que sirven para distraer los ánimos pero no para cambiar las sanas costumbres ni entorpecer la tradición que todo lo sustenta y justifica. Santamaría cumple con todos estos requisitos y por ello su fama se acrecienta y su prestigio se consolida en la mediterránea capital.

3.- Las circunstancias que acabo de apuntar adquieren mayor fuerza explicativa del prestigio de Santamaría, si se considera que cuando viene a Bogotá, después de prolongada ausencia, acaba de abandonar a Europa. No llega del Perú ni de México, pero tampoco de Norte América. Ha vivido —se ha formado como hombre y como

artista— en Europa, el continente con leyenda intelectual, el viejo territorio de la civilización cristiana, la tierra que recibió la herencia griega y tradujo la cultura latina a sus leyes. Y, además, llega de Francia, de Bélgica, de Inglaterra, sedes de añoranzas ideológicas, bastiones de la moda, países que ordenan la elegancia en todos los aspectos.

Colombia ha vivido desde sus orígenes mirando hacia afuera, por encima de sus fronteras, nostálgica de no ser otro país, de no pertenecer a diferente órbita cultural. Primero fue España, la de Felipe II, la de Carlos V, la España de la Ilustración; más tarde volvió a serlo con la generación del 98. Después fue Francia, luego Inglaterra y por último USA. Según la ola extranjerizante, acá correspondía hablar en cortésano idioma materno, vestir como en la corte, imitar a la metrópoli sumisamente, cometer versos sensibleros y escribir novelones de la tierra; o edificar palacetes franceses, tomar el té a las cinco de la tarde, importar el vestuario de Londres, exportar los hijos a Inglaterra y más tarde edificar las casas con los techos inclinados para que la nieve añorada e ideal no los hundiese. Después, el francés de la sobremesa fue sustituido por el inglés comercial de Nueva York y luego se construyeron casas de vidrio con jardines miniatura en el interior como si el trópico que nos rodea hubiese quemado su verdura y agotado su feracidad en el cinturón y en el mismo interior de las ciudades. La ola extranjerizante cambia y se sustituye, pero siempre existe alienando a las gentes, esclavizando la inteligencia del colombiano. Por eso cuando alguien llega del exterior, la voracidad intelectual se atraganta e intenta saciarse disputándose el privilegio de alternar con ese alguien, favorecido por la fortuna, que viene de “ver el mundo”.

Cuando Santamaría llega a Bogotá, la ola foránea preferida sale de Francia y de Inglaterra. Además, el pintor no solo es testigo fehaciente de aquellos medios, sino que se ha educado, se ha formado en la cultura que los sustenta y define. Es como si hubiese llegado un súbdito del Imperio Británico o un hijo de la Francia de Víctor Hugo, pero con el aditamento de ser colombiano nativo con quien se puede conversar familiarmente de las grandezas, de los atractivos, de los “deliciosos pecados” de aquellos países que son arquetipos de civilización y de cultura. Pero Santamaría tam-

bién trae el porte de las gentes de bien y ha tenido el roce aristocrático gracias al largo trato con personas distinguidas de Europa. Una de sus dos hijas, por cierto, está casada con un aristócrata belga y ambas han recibido educación en los centros mejor calificados de Bruselas. Nuestra sociedad, por consiguiente, tiene entre los suyos, a un auténtico representante de la alta cultura europea, razón más que suficiente para enriquecer el prestigio con que se le acoge.

Pero sucede también que este hombre que no ha renegado de su clase social, a pesar de la afición que practica o cultiva, sino que, por el contrario, la ha enaltecido y afamado con las relaciones y amistades que deja en Europa, hace un arte hermético. Es decir, arte para pocos entendidos e iniciados, arte aristocrático. Nunca antes, ni en lámina se vio nada parecido en Bogotá. De los retratos acartonados, ingenuos, doctorales de los Figueroas del siglo XIX, se pasó a la miniatura lisonjera de Espinosa y luego a las posturas académicas de Garay o de Acebedo Bernal; de los cuadritos de género y de costumbres de Torres Méndez a los grabados de carácter fotográfico de Urdaneta y de sus compañeros de "El Papel Periódico", versión en blanco y negro de los dibujantes que trabajaron con la Comisión Corográfica; de las monjas muertas de José Miguel Figueroa, de rara y deliciosa ingenuidad "pop", al Evangelista "táctil" de Acebedo y a los cuadros históricos y piadosos del padre Páramo; de las batallas de Espinosa, graciosas, espontáneas, documentales, a los cuadros patrióticos de Pedro A. Quijano o de Pablo Rocha y del mismo Acebedo; de las acuarelas costumbristas de José María Paz y de Price y Fernández, a los paisajes vespertinos y sabaneros de Rocha o de Zamora; de las flores "cuzqueñas" de los anónimos religiosos de fines del siglo XVIII, a los ramilletes de rosas de Borrero, y en fin, de la incapacidad técnica, con frecuentes hallazgos de frescura e ingenuidad, de todas maneras auténticos, a la pretenciosa academia que imperó hasta los años 30 de nuestra centuria.

En todos los casos el canón de belleza era el mismo: la imitación de la naturaleza. En rigor pleno y dogmático regía el esteticismo idealista y el sentido artesanal de las artes plásticas, que las salvó por la evidente calidad y seriedad del oficio. No hay que

olvidar que hasta fines del siglo XIX la expresión "arte", tenía significado ambiguo, entre producto de la industria y fruto de la artesanía manual, refiriéndose con ella, por lo tanto, a toda suerte de manufacturas comerciales⁵. El gusto de las gentes estaba absolutamente condicionado a estos términos estéticos: naturalismo, realismo en la medida en que el artista, en que el pintor o el escultor, pudiese reproducir la luz, el color, el volumen, las sombras, la perspectiva lineal y la aérea, el gesto, la expresión y el carácter de las personas. Un autor de ideas avanzadas o que presumía de tal intentó la siguiente definición: "El arte pictórico debe estar en las esencias vaporosas de los colores, en la fina subjetividad de los sentidos, en los velados contrastes de emociones intensas" (Gaitán I, 1904, pág. 27) y Albar, crítico que se las trae con recursos satíricos y mención al arte nuevo, en 1899 con motivo de una exposición colectiva, de la que fue nombrado jurado Santamaría, se expresa así: "Es que el griego con su profundo genio supo: que la majestad del arte en cualquiera de sus manifestaciones, dice en su tonos, imágenes y formas, todo lo que la naturaleza por él imitada!" (Albar, 1899, pág. 46), y en otra parte, refiriéndose a Garay afirma entusiasmado: "Sobre todo, qué vestidos los que hace Garay. Con naturalidad asombrosa hace brillar el terciopelo y las telas de seda. Todo esto nos presenta al maestro". (Albar, 1899, pág. 11).

Santamaría, en cambio, contraría la tradición, se rige por diferentes reglas estéticas, busca otros fines plásticos. Pero aun así, aunque causa estupor y sorpresa y posiblemente ofende el gusto de las gentes acostumbradas al naturalismo, el suyo es arte distinguido y selecto en virtud del fenómeno contradictorio de la dialéctica social. Es así como "el arte de mandarines" de que habla Sanín Cano (Sanín, II, 1904, pág. 148) es señal de distinción, muestra y prenda de prestigio en quien, como Santamaría, puede darse el lujo de pintar para capillas herméticas cuando llega de "visita" a la tierra natal. Los paisajes de Macuto, en Venezuela, los de Bogotá son el descanso de la "civilización excesiva" a que estaba acostumbrado en Europa, especie de escape hacia la naturaleza y al exotismo tropical. "Santamaría volvía los ojos a un paisaje que él había contemplado en otra época, y que había de dar-



Andrés Santamaría - Foto de 1910

le notas desconocidas para los pintores en cuyo medio se había formado su espíritu y desarrollado su pincel”, como lo observa Sanín Cano. (Sanín, II, 1904, pág. 155).

La novedad es artículo que aprestigia. Venir de Europa y traer postura diferente a la usual, lenguaje distinto al del medio provinciano, mejora el **status**. Por ello, todo diletante, todo intelectual, toda persona cultivada o que quiera pasar por tal, se siente precisado a mencionar y elogiar el arte de Santamaría. El mismo Sanín Cano dice: “Hablan todos de arte nuevo. Algunos no determinan bien el alcance de estas palabras y se valen de ellas justamente porque son vagas y no comprometen. De impresionismo tratan otros con la impresión de hacer ver que saben lo que conversan y en general para dar por muerta la escuela que lleva ese nombre”. (Sanín, 1904 II, pág. 146).

Pero, además, resulta que Santamaría envía desde Bogotá algunos cuadros a la exposición de París, hecho que le anota nuevos triunfos y comentarios elogiosos como el de Hinestrosa Daza: “He sabido el nuevo triunfo de Andrés Santamaría, consistente en la admisión en el Salón de París de este año de los cuadros que de Bogotá y a última hora remitió con tal objeto, obras que nos tocó admirar aquí y de que la prensa parisiense habla detenida y elogiosamente. Este triunfo se agrega a otros muchos, justísimos todos, entre los cuales es de recordarse principalmente la carta en que el Presidente del Jurado de Calificación dijo a nuestro artista que su obra enviada al Salón el año antepasado era la primera y más notable de las presentadas entonces. (Hinestrosa, II-III, 1905, pág. 223).

La admisión al Salón anual de París y una carta del Presidente del Jurado de Calificación de aquel evento, he allí dos títulos irrevocables, dos manifestaciones de argumento potísimo que sirvieron para que Santamaría fuese tenido como “el hombre de mostrar” en la sociedad bogotana. Reyes lo trajo, la **élite** lo acogió, su pintura “impresionista”, hermética, “de mandarines”, fue el instrumento final para que abundasen las lisonjas de los burgueses. También, como es natural, para que cayesen sobre él las llovinas de la envidia y el rencor de las medianías. Pero el prestigio de Santamaría estaba consolidado en 1904, cuando llegó a Bogo-

tá por segunda vez, después de dilatada y vital permanencia en el exterior ⁶.

4) La obra misma y su calidad fue cuestión tratada en última instancia. En el debate que los tres críticos mejor autorizados y ellos mismos representantes genuinos de la más elevada posición intelectual y social de Bogotá, sostuvieron en la Revista Contemporánea durante dos años (1904-1905) sólo en segundo término y como de pasada se trata el tema de la calidad y el valor pictórico de Santamaría. Los tres intentan definir el arte en general y la belleza en particular o precisar los conceptos que tienen sobre el impresionismo; los tres abundan en argumentos sobre la estética subjetivista e idealista y la polémica les sirve para manifestar la propia erudición en estas y otras materias. Pero todos parten del principio tácito que a los tres los une, relacionado con la calidad y el valor óptimo del arte de Santamaría, cosa que dan por sentada. Sólo Sanín Cano avanza conceptos, atrevidos para la época, en los que intenta tachar la vieja estética: "Cuando los impresionistas vinieron a representar las cosas como ellos las veían, ya era tiempo de que la pintura se atreviese a ser lo que no había sido sino pocas veces y eso a manera de ensayo. Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente la pintura! Había sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones ideológicas. Sirvió para transmitir al futuro las hazañas de los héroes. Y el poema de la luz, los acordes misteriosos de las notas de color resultaban de cuando en cuando en la obra de los videntes, pero el pintor no se había puesto todavía a hacerlos concienzudamente y exprofeso". (Sanín II, 1904, pág. 150). Esto ya es la estética que en Colombia volverá a tocar las puertas del arte y a lanzar las campanas a arrebató a partir de 1955, con Marta Traba como guía apasionada de las doctrinas que en América predica Romero Brest y en el mundo han defendido los idealistas del arte por el arte en la cátedra filosófica y en el manifiesto gremial. "Pero ocurre —dice Marta Traba— que cuando el arte se subordina al papel de copista o de narrador de la historia, deja de ser arte, porque el mecanismo de la creación estética desaparece. Crear un objeto artístico significa extraer un objeto

real de las circunstancias temporales y pasajeras que lo rodean en la naturaleza y fijarlo en una zona de valores estéticos". (Traba, 1961, pág. 23 y s). Sin embargo, conviene advertir que a partir de 1965 (particularmente desde el estupendo y lúcido libro suyo "Los Cuatro Monstruos Cardinales") la autorizada escritora ha sometido a diferente juicio aquellas ideas expuestas en anteriores publicaciones y defendidas por ella, como siempre, con talentoso empeño.

Hinestrosa Daza, en la polémica de marras, elude la cuestión planteada por Sanín Cano, quien la concreta así: "El profesor de la antigua escuela requería la anécdota y les daba un interés monstruoso a los detalles de erudición. El joven crítico que se creía más avisado por haber leído a Hamerton y a Taine necesitaba que los cuadros expresaran una idea". (Sanín II, 1904, pág. 150) Hinestrosa responde que "en todas las edades, ayer como hoy, junto con pintores de hazañas, de anécdotas, de historia, han coexistido muchos que no pidieron a su pincel y su paleta sino que les dejasen traducir un estado de su alma, sin pensar en tesis alguna ni estar empapados de moralina (Hinestrosa II.III, 1905, pág. 197) e insiste en que, junto con la "emoción" lo importante en el arte es el respeto por el parecido, porque "salvo enfermedades y aberraciones, una tela roja es roja para todos, y una hoja verde, para todos es verde". (Hinestrosa II, 1905, pág. 199).

De este criterio estético Hinestrosa deduce que Santamaría no es impresionista: "Se que el impresionismo consiste en el cultivo del color por sí mismo, en no acordarse el pintor de sus probables espectadores para nada, o a lo sumo acordarse de sus retinas, meramente para producir en ellas una armonía de colores; sea que consista en la sola aplicación de procedimientos técnicos, como pintar por punticos o poner en la tela colores simples, dejando su suma para hecho en las retinas de los espectadores: sea en eso y, en cuanto a la línea, en su abandono y en el desprecio del dibujo; sea en la expresión inmediata y sin tanteos ni rodeos de lo que el pintor ve; sea en todo esto junto, es lo cierto que Andrés Santamaría no puede presentárenos como tipo del pintor impresionista. Los impresionistas se admirarían de que por colega suyo se le tuviera, siendo así que él, por honradez artística (una de sus primeras virtudes, en mi entender), es hombre de tantear, de bus-

car, de ensayar, de corregir más o menos laboriosamente y siempre concienzudamente, el toque que, sumado desde su paleta, ha de expresar su concepto de la luz, su sensación del color, y la línea que ha de cifrar el movimiento que ven sus ojos; y siendo así que él busca el parecido, y en su anhelo de hacer hermoso, hace natural y semejante". (Hinestrosa, 1905, pág. 206 y s.).

La calidad, pues, de la pintura de Santamaría a todos les parece óptima. Se discute simplemente si es de esta o de aquella escuela, si pertenece al impresionismo y, por lo tanto, si se burla de la naturaleza y olvida las leyes del arte tradicional, pero no se analiza a fondo esa calidad ni el valor pictórico de su obra. "Hay en todos sus cuadros —dice Sanín Cano— la huella precisa de un temperamento vigoroso, de un pincel que se burla de las dificultades del dibujo guiado por una apreciación infinitesimal de los matices; la huella de un temperamento que parece formado para captar en horas luminosas toda la poesía de lo efímero", (Sanín, 1904, pág. 156) Hinestrosa Daza piensa que en la obra de Santamaría "en cada figura luce el sentido perfecto de la línea y de las proporciones, y un conocimiento aplicado de ese sentido cultivadísimo y de la perspectiva, otra de las necesidades apremiantes del ojo occidental, que es el que nosotros poseemos, por más parentesco que tengamos o supongamos tener ahora con la raza amarilla". (Hinestrosa, 1905, pág. 208).

La calidad, como quiera que se la entienda, es el último aspecto a que se debe el prestigio de Santamaría. Su obra, no obstante, fue mostrada al público bogotano en 1904 y trabajada en el taller de la ciudad o en la Escuela de Bellas Artes que dirige hasta 1911 cuando regresa a Europa en donde morirá en 1945, sin que jamás volviese a su nativa tierra. Durante esos 7 años de vida bogotana pinta paisajes y retratos, concibe diseños para la escuela de Artes Decorativas que funda anexa a la academia oficial y realiza su célebre exposición de 1904. Durante este período su obra es "de auz colorido", evidentemente bajo el rótulo impresionista, pero todavía practica las pinceladas suaves que le permiten aquella "apreciación infinitesimal de los matices" que anotara Sanín Cano; también, como es de suponerlo, respeta todas las reglas tradicionales del arte al extremo de que Max Grillo y Ricardo Hinestrosa

Daza le admiran "el sentido perfecto de la línea y de la perspectiva" y que en "su anhelo de hacer hermoso hace natural y semejante".

Santamaría está en el filo de la navaja. Ha llegado con un arte lo suficientemente nuevo como para impresionar a los burgueses, pero lo necesariamente tradicional para que no lo rechacen los espíritus conservadores de su tierra. Viene a Bogotá en busca de exotismos y por descansar de los excesos de la civilización, según Baldomero Sanín Cano, en frase ya citada, y regresa a esos excesos porque allí está la razón de su ser artístico. Pero su obra, aunque fue motivo de polémicas y de generales elogios, sigue sin análisis, desconocida, dispersa, rodeada de leyenda extra-estética.

Después de su muerte, otra vez, aparece en Bogotá como "mandarín" del arte: es el instante crucial en que el siglo XIX finaliza su vigencia cultural y principia la madurez artística del siglo XX. En 1950, en efecto, el arte de Santamaría, evolucionado radicalmente en relación con la obra que conoció el Bogotá centenarista, también llega en la hora precisa y queda, como entonces, encerrado en el anillo de oro de los iniciados. Las viejas escuelas han muerto y una legión de jóvenes atropella prestigios, quiebra ídolos y entroniza nuevos iconos en la iglesia estética. También en esta ocasión Santamaría llega como pintor extranjero, reivindicado para Colombia. Aparece insular, distante, hermético. Sus cuadros ya no son aquellos que pudieron gustarles a conservadores y avanzados de 1911, sorprendidos ante la vanguardia de "Las Lavadoras", de "La Compañía de Dragones" o el retrato de la niña a caballo que tanto gustara a Hinestrosa Daza; ahora, en 1950, es la "Pietà", "El Bodegón con Figura", los Autorretratos, esas magníficas manchas empastadas que afortunadamente adquirió el Museo Nacional y que tanto horror habrían causado inclusive a espíritus generosos como el de Sanín Cano, quien olvidándose de la lid valiente y previsoramente librada desde la Revista Contemporánea, cinco lustros más tarde, en 1933, siente que los nervios se le excitan "por la contemplación de las telas modernas, cuyos autores se complacen en exagerar las tendencias de Gauguin o Degas". (Sanín, 1933, pág. 276).

Ni en las dos ocasiones en que Santamaría vivió en Bogotá, a

finés del siglo pasado y a principios de la presente centuria, ni en 1950 cuando revive su fama y su nombre es utilizado como ejemplo singular de avanzada, la obra del pintor resulta demeritada ni hay que subestimarla por haber servido de bandera ocasional al "esnobismo" provinciano de Bogotá. Su prestigio se basó en razones extra-artísticas, pero el arte de Andrés Santamaría sigue siendo de evidente calidad, de extraordinario valor artístico. Es la obra de un buen pintor europeo que, por fortuna, ha quedado reivindicada para Colombia gracias a circunstancias anecdóticas en la vida del pintor.

— II —

No es verdad, entonces, que Santamaría careciese de fama, aprecio y admiración entre sus contemporáneos y coterráneos. Pero tampoco es cierto que se le haya conocido y estudiado con objetividad crítica e histórica. Santamaría, a pesar del prestigio que ha rodeado su nombre, sigue siendo el gran desconocido del arte en Colombia. A partir de 1904 cuando se inicia la polémica de la Revista Contemporánea sobre el impresionismo y, colateralmente acerca de la pintura de Santamaría, todos los críticos y escritores que hacen referencia a este artista lo ubican en el impresionismo, con las salvedades que luego citaré. Bastó que Sanín Cano lo dijese en aquel entonces, para que los demás repitiesen igual concepto, encasillando la obra de Santamaría en aquella escuela. Cier to que Hinestrosa Daza y Max Grillo, por razones poco convincentes, se negaron a situarlo dentro del impresionismo; pero Ridder (1937) insiste en este concepto y así lo hacen los periodistas y letrados que, con motivo de las exposiciones efectuadas en Bogotá, se refieren al artista, como Rafael Duque Uribe, quien pronuncia el discurso con el cual abre la exposición de mayo (1931) en la Academia de Bellas Artes de la capital colombiana. Gil Tovar dice: "Andrés Santamaría, el menos colombiano de nuestros artistas según Giraldo Jaramillo, vivió casi siempre en Europa, donde asimiló de excelente modo la técnica del Impresionismo". (Gil, 1957,

pág. 40). Y Cogniat anota; "Las tendencias impresionistas francesas tuvieron un representante de primera calidad en Colombia: Andrés de Santa María (1860-1945), que también se formó en Europa y conoció a Zuluaga y Rusiñol" y luego agrega que Miguel Díaz Vargas, Domingo Moreno Otero y Coriolano Leudo "son discípulos aventajados del impresionista Andrés de Santa María". (Cogniat, II, 1958, pág. 218). Solamente Marta Traba, a quien con mucho se debe el nuevo prestigio de Santamaría, analiza el caso del pintor así: "También Andrés de Santamaría, (1960) en Colombia, es un caso solitario. Lanzado a la explotación vertiginosa de una magnífica materia, Santamaría no tiene nada de común con los uruguayos ya que por el tema ni por la intención se relaciona con América. Es un pintor europeo que vivió entre los expresionistas por el cual pasan, constantemente, los estremecimientos de la pintura trepitante y desmoronada de Soutine o de Kokoscka. El único americano de su época cuya pasión parece concentrarse exclusivamente en la materia cromática y cuyo furor para colorear y maltratar las formas roza las graves furias del expresionismo europeo. Pero Santamaría, figura altiva y aristocrática, estaba condenado a la impopularidad. Su profecía de que la mejor pintura es solo materia opulenta y desenfrenada, cae en pleno viento nuevo, el viento que ondeaba desde México, y la formidable tempestad mexicana lo acalla y relega". (Traba, 1961, pág. 16). Pero es la misma escritora quien, en repetidas ocasiones, por la prensa y por la televisión, exalta el nombre de Santamaría y obtiene que la opinión de las gentes entendidas o aficionadas vuelvan a la obra del gran pintor salvándolo de que lo acallen y releguen; las gentes entendidas o aficionadas, los iniciados y los poseedores del anillo de oro que representa el buen gusto y las posturas de avanzada, quienes nunca, en ningún momento relegaron y acallaron a Santamaría sino que, al contrario, lo exaltaron y elogiaron aunque no lo pudiesen comprender. No puedo estar, pues, de acuerdo con Marta Traba en este punto, porque el arte aristocrático como el de Santamaría o el de Obregón o el de Ramírez Villamizar, nunca fue ni puede ser popular en ningún aspecto, ni ha pretendido serlo; Santamaría no estuvo condenado a la impopularidad si por "popularidad" se entiende el conocimiento que entre las minorías se

tiene de un artista o de su obra en la sociedad de clases. Ya se ha visto cómo fue elogiado el pintor en Bogotá por los más autorizados voceros de la inteligencia, y que era conocido y respetado de todos, se desprende del hecho de que en 1899, con motivo de la más famosa y "popular" muestra colectiva de arte celebrada en Bogotá, fue jurado escogido unánimemente aunque luego renunció junto con los compañeros que debían juzgar la exposición de la Academia de Bellas Artes: "Nombrados sus miembros de calificación, artistas de sano criterio e imparcialidad y maestría demostradas como son: el R.P. Páramo, D. César Sighinolfi, D. Enrique Recio, D. Andrés Santamaría, las señoras doña Ana Tanco de Carrizosa, y doña Rosa Ponce de Portocarrero, lejos del borbollón de teorías, se esperó un fallo justo, como que ellos sí dan razón de las dificultades en el Arte, pues viven en contacto con la paleta y el pincel; la arcilla y los cinceles y sus obras, óigase bien, sobre todo sus obras son garantía para los artistas. Empero, la desconfianza cundió cuando ellos renunciaron de un puesto donde habrían hecho un bien con sus indiscutibles luces". (Albar, 1899, pág. 48). Tampoco estoy de acuerdo con Marta Traba cuando insinúa influencias de Soutine o de Kokoschka sobre Santamaría, pues así el lituano como el austriaco principiaron a influir sobre alguien después de 1920 y, si se extrema mucho, durante la Primera Guerra Mundial. Para ese entonces, Santamaría ya tiene cuadros expresionistas en los que "parece concentrarse exclusivamente en la materia cromática y cuyo furor para colorear y maltratar las formas roza las graves furias del expresionismo europeo", según palabras de la misma escritora.

La fama e inclusive la leyenda alrededor de Santamaría son inquestionables. En efecto, baste recordar el número de exposiciones realizadas en Bogotá de obras pertenecientes a Santamaría: 1.) Exposición colectiva en 1904 en la Escuela de Bellas Artes; 2.) Exposición colectiva en el Foyer del Colón en 1906; 3.) Exposición individual en la Academia de Bellas Artes de Bogotá en mayo de 1931; 4.) Exposición individual para inaugurar el Museo Nacional de Bogotá, con motivo de la Conferencia Panamericana en abril de 1948; por los sucesos ocurridos a partir del 9 de abril, la exposición se pospuso para el mes siguiente con dos meses continuos

de exhibición; 5.) Exposición en 1949 en la Galería de la Avenida Jiménez y, 6) Exposición permanente en el Museo Nacional. Además figuran obras de Santamaría en todas las exposiciones colectivas enviadas al exterior y en la de "El Siglo XX y la Pintura en Colombia", organizada en el Museo Nacional y abierta el 4 de agosto de 1963 en honor de los señores delegados a la III Conferencia Interamericana de Ministros de Educación. En el Catálogo editado para esa muestra colectiva, dije que Santamaría fue el primer artista de Colombia que pintó de acuerdo con su propia contemporaneidad, insinuando así una ubicación diferente a la que le han otorgado en el impresionismo. Pareciéndome oportuno el análisis de aquel entonces, permíteme que lo repita: "De manera aislada, y de improviso, durante aquel primer período transitorio (me refiero a las manifestaciones últimas del siglo XIX) aparece Andrés de Santamaría (1860-1945), artista extraordinario quien trabaja una pintura muy cercana a su propia temporalidad. A partir de entonces la dinámica histórica parece acelerarse. Continúa, sin embargo, el afán técnico con predominio sobre el concepto, y la tradición académica es aún la inspiración principal. El paisaje civilizado y el tipismo campesino son el pretexto temático del oficio. Colombia se niega a aceptar las nuevas metamorfosis del arte, a pesar de que Santamaría adelantó el reloj hasta situar las manecillas en la hora de su contemporaneidad. Mas otras voluntades obligan a marcar todavía la retrasada hora del romanticismo y del neoclasicismo". (Barney, 1963, sin p). Junto con las exposiciones, y con ocasión de ellas, he dicho ya como los escritores y críticos de arte se refieren elogiosamente a la obra de Santamaría. Recuérdese, una vez más, los escritos de la Revista Contemporánea que refleja las inquietudes del "mundo intelectual" de la época; los comentarios de F.A. Cãno en la revista "Lectura y Arte" de Medellín en 1905; el discurso de Duque Uribe en la Academia de Bellas Artes de Bogotá; más tarde, en la revista América, con motivo de la muerte del pintor, Max Grillo intenta revivir la polémica de la Contemporánea e insistir en los elogios al artista, y, por último, también con aquel motivo, los periódicos le dedicaron varios comentarios y artículos en las páginas literarias, como es el caso de los suscritos por Enrique Valencia en el Dominical

de El Espectador, escritor que realiza una de las primeras exposiciones de Santamaría después de 1945. Carmen Ortega, en su Diccionario de los Artistas Colombianos, registra los primeros datos sistematizados del pintor bogotano e insiste en definirlo como artista impresionista; Marta Traba, con la agudeza y lucidez crítica que le han dado la autoridad de que goza en América, se expresa en múltiples notas y comentarios insistiendo en la insularidad y la calidad excepcional de Andrés Santamaría y yo mismo he intentado algunas interpretaciones del artista, particularmente en mi "Reseña del Arte en Colombia durante el siglo XIX" (1967) en la cual caigo en el principal error de fomentar la leyenda sobre la incompreensión de Santamaría, cosa que ahora, con mejores documentos, rectifico.

Por otra parte, como demostración del buen nombre de que gozó Santamaría como pintor hermético, clasista o "mandarín", y, por ende, en ambiente minoritario, recuérdese que su obra en Bogotá ha sido adquirida en su totalidad, encontrándose aproximadamente distribuida así: 20 cuadros en el Museo Nacional, adquiridos por fortuna y en buena hora, por Teresa Cuervo Borda, Directora del Museo, por compra que de ellos hizo a la hija del pintor, la señora Isabel Santamaría de Beaupré; 1 pintura (cabeza de mujer) que pertenece a la señora Elvira Martínez de Nieto; 1 pintura (la niña de la manzana) de propiedad de la pintora Sofia Urrutia; 1 pintura (boceto de las 3 cabezas) de doña Alicia Holguín de Vargas; 1 dibujo (dos caballos en el bebedero) de la señorita Teresa Cuervo Borda; 1 pintura (flores) del Museo Clara Sierra del Chicó; 15 cuadros adquiridos por la firma Magner y Vila; 1 tríptico en la Universidad del Cauca y 1 tríptico (las batallas de Bolívar) en el Palacio de Nariño. En el exterior permanece la mayoría de la obra del pintor en colecciones particulares y públicas como las siguientes: Colección de Mme. Goffin; Colección de Mme. A. Mottart; Colección de M. Hulin de Loo y Museo de Bellas Artes, todos de Bruselas.

Son, pues, más de sesenta años de prestigio y fama, pero también más de sesenta años de ignorar al hombre y de mal entender su obra. Por ello conviene, así sea en forma tentativa y esque-

mática, ubicar históricamente y definir con objetividad la pintura de Andrés Santamaría.

— III —

Santamaría descende de antigua familia antioqueña, hoy extendida en diferentes regiones del país. En las "Genealogías de Antioquia", obra de Daniel Arango Mejía, este apellido aparece registrado así: "Santamaría: es ésta la única familia antioqueña cuyo origen, en España, dicen los historiadores, es de sangre judía. Según Menéndez Pelayo, Amador de los Ríos y otros historiadores, los de este apellido en España, son de procedencia hebrea, quienes, una vez convertidos, contrajeron enlaces con las principales familias de Castilla y Aragón. El más notable de todos fue el célebre rabino Selemón-ha-Levi, convertido a la fe católica por San Vicente Ferrer, el cual se llamó en el bautismo Pablo de Santamaría, doctísimo varón apellidado el Burguense". (cit. de Rivas 1933, pág. 6). Pero don Raimundo Rivas afirma que "la existencia del apellido Santa María antes de la conversión del famoso rabino el Burguense, es un postulado que no puede revocarse a duda". (Rivas 1933, pág. 7) y rastrea el origen de la familia en diferentes provincias hispánicas, particularmente en las vascongadas de donde descende don Manuel de Santa María y Fernández de Salazar, nacido el 16 de abril de 1734 en el lugar de Anzó, Valle de Mena, España, y muerto en Medellín, Colombia, en enero de 1787. Este don Manuel fue el fundador de la familia Santamaría antioqueña y el más antiguo ascendiente en Colombia de Andrés, el pintor⁷. Por parte de la madre, de apellido Hurtado y Díaz, Santamaría tiene parentescos con familias de Cauca y el Huila

Nacido en 1860, cuando finalizaba la guerra civil de ese año en Colombia, a los dos años —un año antes de la convención de Rio-negro— viajan sus padres a Europa, radicándose con el infante en Inglaterra hasta 1869 cuando la familia pasa a Bruselas. En 1878, el padre del pintor, don Andrés Santamaría Rovira, va a Francia, como encargado de negocios de Colombia en ese país. El artista

Andrés Santamaría, contrae matrimonio con su prima Amalia Bidwell Hurtado de nacionalidad belga; de este matrimonio son hijas Isabel y Carmen; ésta, casada en Bélgica, pianista de talento, siempre ha vivido ausente de Colombia y aquella, casada con M. Beaupré, vive en Villavicencio, Meta, donde también reside su hija del mismo nombre quien fue retratada varias veces por el abuelo. Santamaría posee inmuebles en Bogotá y algunos cultivos de café en Cundinamarca; las cuentas de administración, por cierto, las lleva su íntimo amigo el pintor Eugenio Peña.

En 1858, dos años antes de nacer el pintor, Emiro Kastos se sorprende ante el lujo y la suntuosidad de Bogotá que oculta pobreza y miseria sin cuento: "Al través de la seda, del lujo y del oropel, el ojo observador percibe en todas las clases sociales llagas asquerosas de pobreza y de mendicidad". (Kastos, 1885, pág. 243). Para don Miguel Samper, la Atenas de Suramérica es "un taller de oraciones, misas, leyes, decretos, circulares, galápagos, zamarrros y doctores" (Cit. de Ospina, 1955, pág. 228) y de los años posteriores a la guerra del 60, Ospina Vásquez dice así sobre la situación reinante en el país: "Ya la guerra del 60 había dejado muy empobrecido al país, y su situación fiscal era angustiosa. Los primeros presupuestos de renta se quedan bien por debajo de los dos millones, si se rebajan las partidas que en ellos figuran como rentas sin serlo... Cada año se saldaba con déficit". (Ospina, 1955, pág. 233).

La ciudad y el país en donde nació Santamaría, durante toda la segunda mitad del siglo XIX tuvieron pues estructuras endebles, pretenciosas, empobrecidas y marcadamente clasistas, de estirpe provinciana y rural, sujetas a caudillismos políticos y a la macabra danza de la guerra civil que dramatizó todo el panorama social y económico de Colombia durante aquel tiempo. De ese país y de aquella ciudad aldeana ningún recuerdo pudo quedar en la mente del infante Andrés Santamaría, ni influir en su formación artística; pues él regresó a Bogotá cuando contaba con 37 años de edad, es decir, cuando ya era pintor y hombre formado en el contorno europeo.

A fines del siglo Bogotá continuaba con la misma tensión clasista y con ambiente muy semejante al descrito anteriormente y que ratifica el geógrafo alemán que he citado atrás. Luego, en 1904,

Santamaría de 44 años, vuelve a Bogotá y permanece en la ciudad hasta 1911, es decir, durante 7 años.

En este tiempo dirige la escuela de Bellas Artes, funda la Escuela de Diseño y atiende a sus propios alumnos. Es el pintor de Sociedad. Es todavía el impresionista. Ha pintado cuadros como "Las Lavadoras del Sena" y "En Macuto" y desde 1887 envía regularmente al Salón de París. En este año envía el titulado "Be-teau-havoir". Santamaría, pues, es un nativo de Colombia, pero un "extranjero" en ella por su cultura y formación europea. Así lo he dicho en mi "Reseña del Arte en Colombia", sin que con esto hubiese querido subestimarle ni demeritar su arte como parece que lo han entendido algunos críticos de aquel ensayo; se trata del intento explicativo y de la ubicación de una obra que no pudo concebirse en el medio provinciano de Colombia.

Como extranjero, o como lo insinuó en su tiempo Sanín Cano, habiéndose nutrido su arte en otras fuentes diferentes a las nativas y tropicales, se explica que la obra de Santamaría no corresponda a la secuencia académica y tradicionalista de sus contemporáneos colombianos. Colombia solo fue el país exótico que transitoriamente y con intermitencias visitó por tener allí vínculos de familia. El ambiente, la estructura socio-económica del país, nada tuvieron que ver en la obra de Santamaría. Fue Europa, la inmediatez cultural de Europa, la fuente nutricia de su arte. Es allí, por consiguiente, en donde es preciso ubicarlo y es en relación con la época europea, con los contemporáneos europeos, con las tendencias artísticas europeas, con todas las manifestaciones de la inteligencia imperantes en el viejo continente: con todo esto que se relaciona con la circunstancia y el contorno en que vivió Santamaría es como hay que analizar su arte y entender su vigencia. Colombia es sólo una anécdota pasajera, es solo el paisaje que impresionó en un momento la retina del pintor, así como Venezuela también solo fue el hecho geográfico circunstancial en la vida de Pissarro sin que por este hecho nadie haya intentado catalogar a este artista como pintor venezolano.

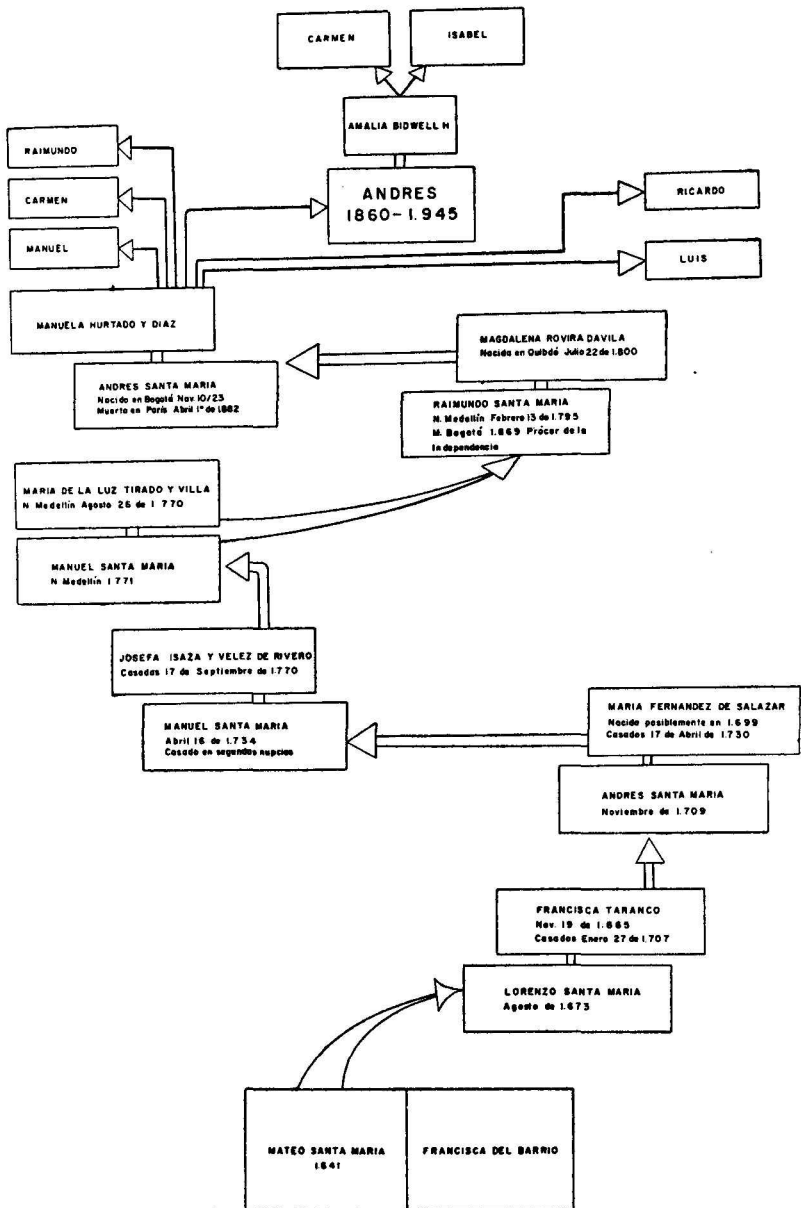
Las motivaciones y la razón de ser del arte de Santamaría deben, en consecuencia, encontrarse para bien o para mal, en otra geografía y en diferente agrupación social. No hay que olvidar

que la parte principal de su obra, la de estricto valor artístico, la concibió y trabajó a partir del año 12 en Europa, sin que jamás hubiese regresado al país natal.

En dos épocas notorias puede dividirse la obra de Santamaría. La primera que traduce las influencias impresionistas, termina en 1911. A ella pertenecen obras como las Lavadoras del Sena (1887) y El Té (1890). La segunda época, hasta su muerte, es el reflejo de la serie de influencias post-impresionistas, y particularmente expresionistas o, para mejor decir, expresivistas, que pueden tener su más remoto antecedente en Van Gogh, conjugar la acción pictórica de los post-impresionistas españoles y, particularmente la admiración por Adolphe Monticelli con cuya obra tantos parentescos conserva por los temas y por la técnica de empastados y la obtención de tonos locales de agradable riqueza cromática. Bonnard, en la época del Desayuno del Petit Palais, de París y Brianchon con los Disfraces, acaso estén en el intermedio de esta serie de influencias esporádicas que Santamaría asimila y personaliza en su arte vigoroso, empastado, trabajado a cuchilla y con fuertes trazos que dejan muy atrás, en el recuerdo, las primeras pinturas "impresionistas" tan admiradas y debatidas en el Bogotá de 1905. En cuanto al caso de Soutine y de Kokoschka, con quienes evidentemente ofrece parecidos la obra de Santamaría, pienso que se trata de coincidencias por razones de la época y que los tres, por lo tanto, recibieron influencias iguales del ambiente expresionista europeo. La juventud del atormentado lituano y del expresionista austriaco, en relación con la madurez de Santamaría, no permite pensar en contactos directos entre aquellos y este pintor.

A la segunda época expresivista, fuerte y personal, pertenece ya el cuadro de "En Macuto" del Museo Nacional y el Bodegón con la Mujer del mismo establecimiento. Santamaría ha dejado de ser, definitivamente, el artista impresionista que admiraron los bogotanos del centenario. Es el creador que, partiendo de procedimientos y técnicas puestas en uso por aquella escuela, llega a la expresión emotiva y viril de esta segunda época, larga y variada en los temas, pero continuada y armónica en la concepción plástica.

No encuentro una influencia única y determinante en la obra de Santamaría. No obstante, sí es posible observar que el pintor



GENEALOGIA DE ANDRES SANTA MARIA

evita o ignora casi todos los grandes movimientos estéticos que ocurren en su circunstancia. Por algo la tradicional academia de San Fernando lo incluye entre sus miembros en diciembre de 1931.

Evidentemente, Santamaría niega en su obra u omite en ella conscientemente, casi toda relación con las más significativas tendencias de la época. Ni Dadá, ni el fauvismo, ni el cubismo en sus dos secuencias, ni el abstraccionismo en sus diferentes manifestaciones, lo rozan ni le causan curiosidad o intriga. Simplemente los ignora. No es admisible que Santamaría, pintor de exquisita sensibilidad, hombre cultivado en Europa, hubiese ignorado o dejado de ver el arte que estaba en la boca del volcán. Durante su época, a partir de 1911 cuando regresa a Europa, revistas, periódicos y capillas artísticas debatían airadamente toda nueva ocurrencia artística. Las galerías de París estaban llenas de arte nuevo. Los libros principiaban a circular por el mundo con el mensaje de la estética del siglo XX. Quién, cultivado y participante del oficio, podría ignorar, no ver, desconocer estas manifestaciones estéticas? No obstante, Santamaría las omite en su obra. No se deja influir por ninguna de esas escuelas, tendencias o grupos e ismos que ya principian a inundar el mundo. (A Colombia llegan después del año 50, cuando hace más de cinco que ha muerto Santamaría en Europa).

Sin embargo, Santamaría ha tomado partido. Una de esas tendencias, aunque no la más aprestigiada ni la que adquiere mayor renombre inmediato, es la escuela expresionista, en particular de Alemania. Santamaría, partiendo de los expresionistas post-impressionistas, llega a ser pintor ubicado, consciente o inconscientemente, en el expresionismo. Pero en un expresionismo ubicuo, suelto, que no pertenece a grupo o capilla determinantes. Es el expresionismo de larga trayectoria que surge aquí y allá, temperamental y anárquico, en donde se puede situar a pintores tan diferentes como Monticelli, Van Gogh y Soutine. Personales, independientes, insulares, obstinados, estos artistas no se dejan catalogar ni encasillar. Santamaría es uno de ellos y, como en el caso de ellos, su arte responde a razones históricas y temporales, pero también a motivos individuales que el propio talento sabe defender e interpretar honestamente.

Recuérdese, para mejor entender la ubicación histórica y artística de Santamaría, quiénes eran sus contemporáneos dedicados al mismo oficio. Si tomamos como fecha clave, así para Santamaría como para todo el arte nuevo, el principio del siglo XX, resulta que en 1900 los maestros del arte contemporáneo tenían:

40 años	Andrés Santamaría	(1860)
31 años	Matisse	(1869)
29 años	Rouault	(1871)
24 años	Vlaminck	(1876)
20 años	Derain	(1880)
19 años	Picasso	(1881)
19 años	Leger	(1881)
18 años	Braque	(1882)
17 años	Utrillo	(1883)
16 años	Beckmann	(1884)
16 años	Modigliani	(1884)
15 años	Pascin	(1885)
14 años	Kokoschka	(1886)
13 años	Chagall	(1887)
12 años	Chirico	(1888)
9 años	Max Ernest	(1891)
9 años	Kisling	(1891)
8 años	Gromaire	(1892)
7 años	E. Goerg	(1893)
6 años	Soutine	(1894)

De los anteriores, sólo Santamaría pudo tener contacto con los cuatro primeros, cosa que evidentemente no sucedió, pues las influencias notorias hasta ese entonces se deben a los impresionistas fundadores de la escuela. Pero a partir de 1911, cuando Santamaría cambia de estilo, ya estaban en vigencia o establecían grandes debates sobre las artes, esos mismos cuatro maestros más Picasso, Leger, Derain, Delaunay, Braque. Y durante los treinta años siguientes, hasta la muerte de Santamaría, todos y otros más, junto con sus respectivas tendencias y escuelas, habían triunfado en el mundo.

En 1900 los maestros que pudieron influir en la obra de Santamaría, pertenecientes al siglo XIX, habían muerto desde hacía:

76 años	Gericault	(1791-1824)
72 años	David	(1748-1825)
65 años	Gros	(1771-1835)
37 años	Ingres	(1780-1863)
23 años	Courbet	(1819-1877)
21 años	Daumier	(1808-1879)
17 años	Manet	(1832-1883)
14 años	Monticelli	(1824-1886)
10 años	Van Gogh	(1853-1890)
9 años	Seurat	(1859-1891)
7 años	Sisley	(1839-1893)
5 años	B. Morisot	(1841-1895)

Y vivían todavía en 1900 los siguientes artistas que pudieron influir en la obra de Santamaría hasta ese entonces:

	Toulouss - Lautrec	(1864-1901)
	J. Ensor	(1860-1948)
	E. Munch	(1863-1944)
	Pissarro	(1830-1903)
	Gaugain	(1848-1903)
	Cezanne	(1839-1906)
	Degas	(1834-1917)
	Renoir	(1841-1919)
	Monet	(1840-1926)

Es evidente que Santamaría nutrió su arte y alimentó su inteligencia bajo la influencia de los grandes maestros del impresionismo. Pero también es cierto que, a partir de 1911, principió a tomar rumbos personales, asimilando diferentes escuelas, sin que aceptase en ningún momento la estética que adquiriría forma en la obra de cubistas, simbolistas, fauvistas, de Dadá o de la abstracción, a pesar de que estas tendencias marcaban la hora estética en el momento en que Santamaría producía con mayor dedicación y con verdadera madurez artística. Fue, entonces, retrógrado? O, atado al poste de los prejuicios estéticos, no pudo comprender los nuevos movimientos que surgían a su vera? O consciente, racionalmente, asimiló de aquí y de allá formas y conceptos con el fin de concebir un arte personal, auténtico, contemporáneo, optando por la tendencia que mejor afinidad tuviese con su tempera-

mento? Me inclino a pensar que esta última pregunta tiene respuesta afirmativa. La constancia expresivista de Santamaría así lo indica y que estudió y conoció las otras tendencias así sea para rechazarlas, se puede inferir de cuadros como el "Bodegón con Figura" y la "Anunciación", del Museo Nacional, en los que se observa cierto deseo contenido de abstracción. Además, no se debe olvidar que en aquel mismo período surge el poderoso movimiento alemán expresionista y el afín de Francia, con los cuales existen constantes parentescos en la obra de Santamaría.

El valor, entonces, de mayor importancia en la obra de Santamaría radica en el hecho de permanecer fiel a su propia capacidad temperamental. Con honesta obstinación se opuso a las influencias obvias y de mayor éxito en el mundo de la crítica y del comercio artístico y, en cambio, buscó la propia capacidad de interpretar "su mundo", cosa que encontró en el expresionismo brillante y rico de color y de maneras técnicas que, sin ser manidas, conservan la intención de sus maestros primeros y el lenguaje de la época en que vive. Santamaría fue expresionista insular, no contestó a lista en ninguna capilla o grupo y defendió empecinadamente durante su larga vida, la capacidad de pintar de acuerdo con su exclusivo modo de ser y de ver la propia circunstancia.

Santamaría muere en Bruselas en 1945, a los 85 años de edad. Los periódicos de la ciudad nativa, ocupados en comentarios políticos y atentos a los acontecimientos mundiales —la Gran Guerra finaliza en ese año— no registran la muerte del artista. Tres años después Bogotá, con exuberante pretensión pueblerina, se prepara para celebrar la IX Conferencia Panamericana. El país padece del endémico mal político, en esta vez con brotes de violencia que perdurarán durante más de diez años; cientos de miles de vidas campesinas serán segadas en genocidios que dan pavor y vergüenza a la humanidad, pero que no hieren la sensibilidad de quienes detentan el poder, se benefician de la riqueza y gozan de la cultura.

Es entonces, con motivo de aquella reunión internacional, cuando se organiza la exposición de Santamaría, pintor que ha reivindicado la burguesía bogotana, cuya obra desea exhibir como muestra e índice de que en Colombia se concibe el arte como lo suele hacer Europa.

No importa que ese arte, y particularmente el de Santamaría no se entienda, ni se aprecie, ni tenga nexos con la tierra que irriga la sangre vertida por los odios políticos. Pero los hijos de la gleba, heridos en las entrañas, huérfanos de caudillos, impiden el 9 de abril de 1948 que se realice aquel acto. Los incendios, las matanzas callejeras, la rapiña desenfadada, los odios florecidos, arrasan la ciudad. Es entonces cuando principia distinta época para Colombia, marcada como tantas otras por múltiples frustraciones, de la cual aun no se ha salido, pero que en arte corresponde a la expresión europeizante, revistera, servil y débil. Santamaría, sin sospecharlo nunca y quizá sin desearlo, vino a ser el primer hito que marca la iniciación de esta otra etapa artística en que el arte de "mandarines", hermético y aristocrático, tomó posesión de Colombia. Es cuando la academia y la anécdota —arte de medianías exasperantes, pretencioso también y minoritario— desaparecen dándoles lugar a las tendencias que en Europa y en Norteamérica están en boga desde hace más de cuarenta años. Una vez más las minorías colombianas, la élite que dirige la cultura, le han rendido sumiso tributo de admiración al internacionalismo que añoran desde cuando don Gonzalo Jiménez de Quesada comprobó, a mandobles de su tizona, que El Dorado fue leyenda sin fundamento inventada por endebles y maliciosas culturas no comparables al Anahuac ni al Cuzco.

NOTAS

1. Roberto Segre, profesor de Historia de la Arquitectura de la Universidad de La Habana cuando estudia el tiempo libre (T. L.) en la ciudad moderna anota: "Aunque la ciudad grecorromana presenta un desarrollo predominante de las estructuras urbanas del T. L., sólo en el siglo XIX se fijan las bases de una diversificación de la ciudad en un sentido moderno, trascendiendo la homogeneidad funcional de la ciudad renacentista y barroca, donde la calle y la plaza absorben las diversas funciones sociales de la mayoría de la población, mientras que la nobleza estructura su propia vida dentro de los límites del palacio y sus jardines. El ascenso de la burguesía al poder determina la destrucción de esta dualidad funcional —pueblo— plaza, aristocracia —palacio—; la ciudad se convierte en el marco unitario de la vida de la burguesía, dentro del cual se inserta pasivamente, como observador de una vida que no es la suya, el proletariado urbano, relegado poco a poco hacia los márgenes externos de la ciudad". Roberto Segre: "Presencia Urbana del Tiempo Libre en Cuba", en Casa de las Américas, año IX, N° 49. Julio-Agosto de 1968, La Habana, Cuba, pág. 29. La expansión de la burguesía y la presencia pasiva del artesano y del lumpen en Bogotá, coinciden exactamente con la observación anterior; pero es a partir de 1930 cuando la ciudad junto con la industrialización y tecnificación del país, entra en aquel período observado por el profesor de La Habana.

2. En el Diccionario de Artistas de Colombia, útil obra de Carmen Ortega, aparece que Santamaría sólo estuvo en Colombia en su primer viaje desde 1.93 hasta 1897; pero en el folleto que publicó ALBAR (Albarracín) en 1899 con motivo de la exposición nacional de ese año se afirma que Santamaría fue nombrado jurado para dicha exposición, aunque luego renunció. (Albar 1899, pág. 48). Según esto, Santamaría debió estar en Bogotá hasta finalizar el siglo XIX, detenido seguramente por la guerra de los mil días en que se debatían los dos partidos tradicionales de Colombia.

3. Parientes de Santamaría, por ambas líneas, figuran en la política, en la diplomacia y en la Iglesia. Así, por ejemplo, el General Ezequiel Hurtado quien, como designado, ocupó la Presidencia de la República en 1884; Don Marcelino Hurtado, político y diplomático, fue representante de Colombia ante el Quirinal; Monseñor Carlos Umaña Santamaría coleccionista de Arte Religioso quien donó al Seminario de Bogotá, del cual fue Rector, su valiosa colección y el padre y un hermano del pintor ocuparon cargos diplomáticos de importancia como se ve en la nota (7) infra.

4. Pizano perteneció a otra generación más joven y, por ende, a diferente época y Urdaneta fue, antes que todo, periodista con aficiones de dibujante.

5. Expresiones como las siguientes: "aquellas artes y tejidos de primera necesidad"; "establezcamos pues las artes para que tengan que comer las pobres gentes, y salgan del abatimiento en que están", son comunes y constantes. (Citas tomadas de Industria y Protección en Colombia 1810-1930, por Luis Ospina Vásquez).

6. En "Reseña del Arte en Colombia durante el siglo XIX", afirmo que Santamaría en Bogotá es "hostigado por todos y por el medio circundante", dicho que ahora rectifico. Aunque considero que el medio ambiente le fue estrecho y muchos lo hostigaron, de todas maneras creo que Santamaría tuvo entusiástica respuesta en la crema bogotana que era a la que pertenecía y para la cual pintaba.

7. Don Raimundo Rivas estudia la genealogía de los Santamaría en forma exhaustiva. De las dos últimas generaciones relacionadas con el artista, se expresa así: "Del matrimonio de don Raimundo Santa María y doña Magdalena Rovira provinieron, a más de otros que murieron pequeños, los nueve hijos siguientes: Don Andrés Santa María y Rovira, nacido en Bogotá el 10 de noviembre de 1823 y muerto en París el 1º de abril de 1882. Encargado de negocios de Colombia en Francia 1878-80. Fue esposo de doña Manuela Hurtado y Díaz y tuvo por hijos a: a) don Manuel de Santa María y Hurtado abogado de la Facultad de París, Secretario de la Legación de Colombia de Londres, muerto en Biarritz en 1916, casado con Madame Van Zand, con descendencia; b) doña Carmen Santa María y Hurtado, muerta en París en 1924, esposa de Hugues, Conde de Tamisier, con descendencia; c) don Raimundo Santa María y Hurtado, muerto en París en junio de 1883 a los 24 años de edad; d) el laureado pintor don Andrés Santa María y Hurtado, ornamento de las Bellas Artes en Colombia, casado con su prima hermana doña Amalia Bidwell y Hurtado, con descendencia; e) el doctor Ricardo de Santa María y Hurtado, muerto soltero en París en 1932". (Rivas 1933, pág. 25).

BIBLIOGRAFIA CITADA EN EL TEXTO

ALBAR: (ALBARRACÍN JACINTO). Exposición Nacional de Bellas Artes 1899. "Los artistas y sus críticos". Bogotá, 1899. Imprenta y Librería de Medardo Rivas.

BARNEY CABRERA, EUGENIO: "El siglo XX y la pintura en Colombia" Catálogo de la exposición colectiva, organizada por el Museo Nacional en honor de los Delegados a la III Conferencia Interamericana del Ministerio de Educación. Imprenta Nacional. Bogotá, 1963.

BARNEY CABRERA, EUGENIO: "Reseña del Arte en Colombia durante el siglo XIX". Separata del Anuario de Historia y de la Cultura N° III. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E., Imprenta Nacional 1967.

- BORDA TANCO ALBERTO: "Bogotá" Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910. Ed. Comisión Nacional del Centenario. Escuela Tipográfica Salesiana, Bogotá, MCMXI.
- COGNAT, RAYMOND: "Historia del Arte". Vol. II. Ed. Vergara, Barcelona, 1958.
- DUQUE URIBE, RAFAEL: "Andrés de Santa María. Pintor universal y pintor colombiano". Anuario de la Academia Colombiana de Bellas Artes. Imprenta Nacional, 1932, Bogotá.
- CAITÁN O., GUSTAVO: Lucha suprema, fragmento de un diario. Revista Contemporánea I, 1904, pág. 27.
- GIL TOVAR, FRANCISCO: "Trayecto y signo del Arte en Colombia". Ministerio de Educación Nacional, 1957.
- GIRALDO JARAMILLO GABRIEL: "La Pintura en Colombia". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- GRILLO, MAXIMILIANO: "Psicología del Impresionismo". Revista Contemporánea. Vol. II-I, 1905, Bogotá.
- GRILLO, MAXIMILIANO: "Andrés de Santamaría, insigne pintor". En "Revista de América", N° 7, Bogotá, Julio, 1945.
- HETTNER, ALFRED: "La Cordillera de Bogotá", resultado de viajes y estudios. Primera versión castellana de Ernesto Guhl. Ed. Banco de la República, 1966.
- HINESTROSA DAZA, RICARDO: "El impresionismo en Bogotá". Revista Contemporánea. Vol. II-III, 1905. Bogotá.
- KASTOS, EMIRO: Artículos escogidos, Londres. Publicado por Juan M. Fonnegra, MDCCCLXXXV.
- ORTEGA RICAURTE, CARMEN: "Diccionario de Artistas en Colombia". Ed. Tercer Mundo, 1965. Bogotá.
- OSPINA VÁSQUEZ, LUIS: "Industria y Protección en Colombia. 1810-1930". E.S.F. Medellín, 1955.
- RIDDER, ANDRÉ: "Andrés de Santamaría". Ed. de la Bascule. 1937. Bruxelles.
- RIVAS, RAIMUNDO: "La Familia Santa María de Antioquia". Ed. Cromos, 1933, Bogotá.
- SANÍN CANO, BALDOMERO: "Impresionismo en Bogotá". Revista Contemporánea. Vol. I-II, 1904 y Volúmen I-IV 1905,
- SANÍN CANO, BALDOMERO: "Crítica y Arte". Serie I, Autores Colombianos. Vol. II. Librería Nueva, Casa Editorial. MCMXXXII, Bogotá.
- TRABA, MARTA: "La pintura nueva en Latinoamérica". Ed. Librería Central, Bogotá, 1961.
- TRABA, MARTA: "Los Cuatro Monstruos Cardinales". Biblioteca Era. Ed. Era, S. A. México, 12, D. F., 1965.