

DE MAESTRO ESTATUARIO A SANTERO: ESTEBAN SAMPZON EN EL RÍO DE LA PLATA

Gabriela Braccio

Licenciada en Historia

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco

gabi1212@yahoo.com

Palavras-chave: Maestro estatuário, Esteban Sampzon, Buenos Aires, Argentina.

Fue en 1780, como respuesta a un bando del virrey, que Esteban Sampzon se presentó ante el escribano de gobierno de la ciudad de Buenos Aires y declaró ser maestro estatuario. Más de treinta años después, el padrón de población levantado en la ciudad de Córdoba lo registró como santero. Este pasaje entre maestro estatuario y santero puede considerarse indicio de una cuestión a resolver y, por lo tanto, un posible eje para llevar a cabo el presente trabajo. Sin embargo, existen otras cuestiones a considerar, las que complejizan y amplían el contexto en que se inscribe este caso. Por una parte, el prestigio de los artesanos estaba dado fundamentalmente por el reconocimiento de su capacidad, la cual resulta indiscutible en la obra de Sampzon. Por otra, la historia de los artesanos coloniales "está llena de ejemplos de individuos inteligentes y hábiles que llegaron a hacerse bastante ricos"¹, pero Sampzon terminó sus días en la pobreza y el olvido.

La particular situación se advierte también considerando a otros escultores de la región para la misma época. Particularidad que parece estar irremisiblemente unida al hecho de que Sampzon era de origen filipino, por lo cual podía ser considerado un "indio de la China", con todo lo que ello implicaba en una sociedad jerárquica y estratificada, a más del carácter absolutamente excepcional que representaba en el Río de la Plata.

Esteban Sampzon nos enfrenta a varias cuestiones, siendo la subalternidad una de ellas, y nos invita a repensar la relación entre la normativa establecida y las prácticas, mientras que el corpus que le fue atribuido, aunque escaso, permite múltiples inferencias respecto del arte colonial en un área marginal del imperio español en América.

Maestro estatuario

El bando proclamaba "reducir a gremios y por clases a todos los artistas y oficiales mecánicos"², comprendiendo maestros, oficiales o aprendices. Considerando que, en México y Lima, hacia fines del siglo XVI se organizó la mayoría de los gremios, la fecha respecto de Buenos Aires resulta muy tardía. También se infiere que la actividad de los artesanos estaba ampliamente desarrollada, operando algún tipo de mecanismo por el cual se reconocían y legitimaban los rangos. Sampzon declaró ser natural de Filipinas y soltero, vivir en el convento de Santo Domingo y tener siete años como maestro estatuario³. A su vez, el padrón nos enfrenta a la cuestión de la terminología, pues señala: "Tallistas, carpinteros, estatuarios, silleteros, toneleros, aserradores y peineros"⁴. Si bien no refiere a escultores, son dos quienes se adjudicaron dicha

¹ JOHNSON Lyman, "Artesanos", en: HOBERMAN Louisa S. y SOCOLOW Susan M. (Comp.), *Ciudades y sociedad en Latinoamérica colonial*, Fondo de Cultura Económica, Bs.As. pp. 264.

² Archivo General de la Nación (AGN), IX, 8-10-4

³ AGN IX 35-2-3 Expte. 15

⁴ Ibidem



Figura 1: Esteban Sampzon. Santo Domingo Penitente. Madera tallada y policromada, plata y ojos de vidrio. Medidas: 136,5 x 86 x 125 cm. Buenos Aires, 1800 Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".

categoría y dos se declararon estatuarios pero, dado que uno de ellos era oficial, el único maestro estatuario es Sampzon.

10

Para 1780, Buenos Aires ya era la capital del virreinato del Río de la Plata y su población había crecido significativamente. Desde antes, fundamentalmente gracias al contrabando, había comenzado a manifestar notables cambios. Sin embargo, los gremios no se habían organizado, dato ilustrativo para comprender cómo era una ciudad que, fundada en 1536 y definitivamente en 1580, había subsistido en una de las áreas marginales del imperio español en América. Con escasa o nula disponibilidad de mano de obra indígena, acechada por los portugueses, en tratos ilícitos con los ingleses, con un puerto habilitado recién en 1778, era bien diferente de ciudades como México o Lima. Sin embargo, la riqueza y el prestigio no dejaban de ser factores determinantes en su sociedad y, al igual que en el resto de la América hispana, la raza era el factor primordial de la condición. No obstante y debido a sus características ofrecía grandes posibilidades para parecer lo que no se era y, precisamente por ello, la sospecha operaba en las prácticas sociales de manera indiscutible⁵.

El censo de 1778 revela que la población se había duplicado respecto de 1744, pues los 10.056 habitantes, en 1778, sumaban 24.083, representando la población blanca el 66,8%⁶. Se registraron 963 artesanos, habiendo nacido en la ciudad el 52,8%, mientras que el 20,2% estaba integrado por peninsulares⁷.

⁵ Cf. BRACCIO Gabriela y TUDISCO, *Ser y parecer. Identidad y representación en el mundo colonial*, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Bs.As., 2001.

⁶ UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, *Documentos para la historia argentina*, T° XI, *Territorio y población. Padrón de la ciudad de Buenos Aires (1778)*, Bs.As., 1919.

⁷ Cf. JOHNSON Lyman y SOCOLW Susan M., "Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII", en: *Desarrollo económico*, Vol. 20 N° 79, 1980, pp. 327-349.



*Figura 2: Esteban Sampzon (a). Señor de la Humildad y la Paciencia (detalle)
Madera tallada y policromada; ojos de vidrio. Alto máximo 99 cm
Buenos Aires, antes de 1788. Iglesia de la Merced, Buenos Aires.*

La consulta al Archivo Nacional de Filipinas no ha proporcionado ningún dato respecto de Sampzon⁸, pero encontramos el bautismo de Estevan Luiz Mateo Samzon en 1756 en una parroquia próxima a Manila⁹. La fecha indicaría que en 1780 tenía aproximadamente 24 años, edad apropiada para casarse, lo cual hizo Sampzon poco tiempo después¹⁰. En cuanto a su vínculo con los dominicos, parece haberse sostenido en el tiempo pues existe una constancia de que el convento porteño de Santo Domingo, el 10 de enero de 1800, pagó "siento y nueve pesos al Escultor Esteban por la imagen de Santo Domingo en Penitencia para la ante sacristia."¹¹. Dado que el único llamado Esteban en el padrón de 1780 es Sampzon y no hay otro con ese nombre, se infirió que se trataba de él y, a partir de dicha obra, el maestro Schenone conformó el corpus con el que contamos. A su vez, esa constancia vuelve a enfrentarnos con la cuestión de la terminología, pues refiere a escultor y no a estatuario.

11

Indio de la China

Habitualmente, escultores y tallistas estaban relacionados con la Iglesia, pues era la mayor consumidora de sus productos. Este vínculo era más frecuente con las órdenes religiosas, desarrollándose una relación que podía exceder lo meramente laboral. Es el caso de Tomás Saravia, quien en 1780 declaró ser natural y vecino de Buenos Aires, maestro de talla, y vivir en el barrio de La Merced¹². Saravia talló el púlpito y algunos retablos de la iglesia de La Merced¹³. Dado que fueron los mercedarios quienes le vendieron su casa, favoreciéndolo con una quita en el precio, su vínculo con dicha

⁸ Comunicación de la Dra. Teresita R. Ignacio, Jefa del Archivo Nacional de Filipinas.

⁹ FamilySearch-International Genealogical Index, Official Web Site of the Church of Jesús Christ of Latter-day Saints.

¹⁰ Esteban contrajo matrimonio con Bernardina Hidalgo, AGN IX 6321 Año 1849.

¹¹ RIBERA Luis y SCHENONE Héctor, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bs.As., 1948, pp.86

¹² Idem nota 3.

¹³ ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires*, Bs.As., 1998, Tº I.



*Figura 3: Esteban Sampzon (a). Santa Catalina de Siena
Madera tallada, estofada y policromada (policromía no original). Ojos de vidrio
Alto aprox. 180 cm. Córdoba, fines del s. XVIII
Iglesia de Santo Domingo, Córdoba.*

orden excedería lo laboral¹⁴. El vínculo de Sampzon con los dominicos podría ser la razón por la cual vivió varios años en Córdoba, donde la mayoría de sus hijos fueron bautizados, y donde protagonizó un episodio que evidencia la condición que algunos veían en él, marcándolo de modo indeleble¹⁵.

12

El 28 de septiembre de 1788 comenzó lo que Sampzon denunció como agravio de su estimación y demandó al alcalde por resultar "manchada mi estimación y buen nombre con que he sabido granjear el aprecio que es consiguiente a la hombría de bien que profeso y es notoria"¹⁶. Si bien solicitó el desagravio, ante la falta de respuesta, recurrió a la Real Audiencia. Dado que la razón que motivó el suceso fue por recibir en depósito a una muchacha "para evitar que se extraviase", se infiere que gozaba de buen nombre, y es precisamente en la apelación donde surge su calidad, aunque con diferente connotación. El procurador se refiere a su representado como "indio de la China", considerando esa naturaleza privilegiada y un agravante de la injuria, pero el alcalde lo señala como "de casta de indio o cholo", justificando la pena impuesta, la cual consideró leve, mientras que para el procurador era infame. En mayo de 1789, la Real Audiencia declaró nulo todo lo accionado por el alcalde, condenándolo a pagarle a Sampzon¹⁷.

El primer registro que encontramos de los traslados de Sampzon a Córdoba es del 7 de noviembre de 1787, con su mujer y un hijo, prueba de que había formado familia¹⁸. El 14 de octubre de 1788, solicitó licencia para viajar a Buenos Aires¹⁹, indudablemente producto de su apelación, pues el poder a favor del procurador es del 22 de noviembre de 1788²⁰. El 13 de diciembre del mismo año, solicitó licencia para regresar, luego de

¹⁴ AGN 5 Año 1782 Fº 203.

¹⁵ Archivo del Arzobispado de Córdoba.

¹⁶ AGN IX 38-8-5 Leg. 223, salvo expresa aclaración, las citas corresponden al mismo.

¹⁷ 50\$ más 136\$ por costas.

¹⁸ AGN IX 12-9-3.¹

¹⁹ AGN IX 12-8-13.

²⁰ Poder ante el escribano de Buenos Aires, José Luis Cabral, agregado a la causa citada.



Figura 4: Círculo de Esteban Sampzon, Buen Pastor
Madera tallada, estofada y policromada. Ojos de vidrio. Medidas: 152 x 68 x 57 cm,
Buenos Aires, antes de 1799, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".

efectuar "una diligencia precisa que ya había cumplido"²¹. Dado que de estos documentos surge que era vecino de Córdoba, mientras que figura como residente en Buenos Aires, creemos que Sampzon se había asentado en aquella ciudad unos años antes de 1787, supuesto que refuerza la animadversión que se desprende del conflicto con el alcalde, la que seguramente implicó tiempo para consolidarse.

Esos documentos también evidencia la ausencia del uso de *don*, así como que Sampzon nunca alude a su origen o condición, sino que son el alcalde y el procurador quienes lo hacen. Para el alcalde es la justificación de su accionar y también la posibilidad de definir su propia identidad, quizá porque necesitaba exhibir lo que de algún modo era sospechado, la prueba sería que terminó pagando menos "en consideración a su pobreza". Dado que la población blanca en la ciudad de Córdoba representaba una minoría, es probable que el alcalde no pudiese demostrar limpieza de sangre, de ahí la necesidad de enfrentarse a otro y exhibir la diferencia²².

13

Sampzon reclamó ante la Real Audiencia buscando limpiar lo que había sido manchado, su "hombría de bien", algo que hizo extensivo a su mujer, "honesta y de regular nacimiento"²³. Intentó apartarse del lugar en que el alcalde lo colocaba y, en este sentido, omitir su condición y recurrir a la Audiencia son algunas de las tácticas que llevó a cabo²⁴.

Santero y español

La ciudad de Córdoba, fundada en 1573 como eslabón entre el Alto Perú y el Atlántico y, luego, entre las poblaciones cordilleranas y el Río de la Plata, tenía una población blanca que representaba, hacia 1778, el 39,36%. Esto marca una clara diferencia con Buenos Aires, cuya población blanca representaba el 66,8%²⁵. La presencia de

²¹ Idem nota 19.

²² Cf. BOURDIEU Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

²³ Para el análisis pormenorizado de la causa cf. BRACCIO Gabriela, "Esteban Sampzon, un escultor filipino en el Río de la Plata", en: *Eadem utraque Europa*, Año 5, N° 8, Bs.As., 2009, pp. 53-72.

²⁴ Cf. CERTEAU Michel de, *La invención del cotidiano*, 1. arts de faire, Gallimard, París, 1990.

²⁵ Cf. MOYANO Hugo, *La organización de los gremios en Córdoba. Sociedad artesanal y producción artesanal, 1810-1820*, Centro de Estudios Históricos, Córdoba, 1986.



*Figura 5: Esteban Sampzon. Cristo de la Salud (detalle)
Madera tallada y policromada; ojos de vidrio. Alto total aprox. 290 cm
Buenos Aires, fines del s. XVIII ó principios s. XIX
Iglesia de la Piedad, Buenos Aires.*

14

indios, negros, y castas era mucho más significativa en Córdoba, lo cual permite una mejor comprensión de lo que creemos acerca de la condición de Sampzon y de su oficio, así como de los artesanos y sus gremios en aquella ciudad.

Fue recién en 1789 que se organizaron los gremios en Córdoba, aunque sin mención específica de estatuarios ni tallistas, infiriendo que quedaban comprendidos entre los carpinteros²⁶. En 1813, sobre 120 artesanos en madera, un estudio menciona que había 113 carpinteros, 6 silleros y 1 tonelero. Sin embargo, un trabajo sobre la población para dicho año señala que los carpinteros eran 106, menciona tallistas y la presencia de un santero²⁷. Precisamente, el santero era Sampzon, quien declaró tener 54 años, vivir con su mujer y tres hijos²⁸. Resulta llamativo el uso del término "santero", pues es bastante más tarde que comenzó a utilizarse, considerándolo "el sucesor auténtico del imaginero o estatuario de los siglos XVII y XVIII"²⁹. También llama la atención la condición de "español" y originario de Córdoba respecto de Sampzon en ese padrón.

Volvemos a enfrentarnos con la cuestión de la terminología pues, como sostienen Ribera y Schenone, "no se puede establecer una estricta línea divisoria entre carpinteros

²⁶ Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (AHPC), Caja 11, Carpeta 1.

²⁷ Cf. ARCONDO Aníbal, *La población de Córdoba en 1813*, Universidad Nacional de Córdoba, Fac. de Cs. Económicas. Inst. de Economía y Finanzas, Córdoba, 1995.

²⁸ AHPC, Gobierno, Año 1813, Censo ciudad y campaña, Tº I.

²⁹ RIBERA Adolfo L. y SCHENONE Héctor, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Bs.As., 1948, pp. 104.

Figura 6: Firma de Esteban Sampzon.

y tallistas, entre tallistas y escultores y entre escultores y estatuarios³⁰. Prueba es que son varios los casos de carpinteros que, a veces, aparecen como tallistas.

Lo planteado acerca de los artesanos que trabajaban madera en la ciudad de Córdoba refuerza la hipótesis respecto de lo que motivó el traslado de Sampzon, pues sería menor la competencia y tendría asegurada la demanda por su vínculo con los dominicos. Por otra parte, lo planteado respecto del padrón de 1813 podría implicar que, una vez restaurada su estima y habiendo consolidado su fuente de ingresos, logró superar su condición, sin embargo creemos que no dejó de ser un subalterno³¹.

Los gremios de artesanos se correspondían con aquella estructura jerárquica, cuyo orden se basaba fundamentalmente en el valor de la materia prima utilizada, pero la calidad del producto era el referente principal, de allí el esfuerzo de muchos por responder a las pautas europeas. Si bien la obra de Sampzon revela aquel carácter, no llegó a hacerse bastante rico, ni sus hijos se dedicaron a las profesiones, algo que se advierte en los artesanos coloniales de mayor éxito, los suyos ni siquiera continuaron con el oficio. La posibilidad de enriquecerse queda demostrada con lo manifestado en 1782 por Bartolomé Ferrer, natural de Ibiza y maestro tallista, diciendo que "acá se gana de una patada"³².

15

Sampzon tampoco habría diversificado su actividad, una práctica habitual, como se advierte en Isidro Lorea, natural de Navarra y maestro tallista, quien en 1778 tenía casa propia, más de 30 esclavos y era propietario de unos hornos. Como sostiene Schenone, Lorea "no sólo fue tallista, sino también industrial, comerciante y empresario"³³. Quien también incursionó en el comercio fue Miguel Ausell, valenciano e instalado en Buenos Aires hacia mediados del siglo XVIII, quien realizó varias obras de pintura³⁴. Sin embargo, el padrón de 1778 lo consigna como mercader, figurando entre los más acaudalados³⁵. Situación que confirma la escritura de obligación que le otorgó un comerciante de Potosí en 1779³⁶.

³⁰ RIBERA Adolfo L. y SCHENONE Héctor, "Tallistas y escultores del Buenos Aires Colonial. El maestro Juan Antonio Hernández", en: *Separata de la Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Cuarta época, Año II, N° 5, Bs.As., 1948, pp.25.

³¹ Cf. RIVERA CUSICANQUI Silvia y BARRAGAN Rossana (Comp.), *Debates Post Coloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, Aruwiñiri, La Paz, 1997.

³² *Anales del Instituto de Arte Latinoamericano e Investigaciones Estéticas*, Bs.As., Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, año 1957, N° 10, pp. 128.

³³ SCHENONE Héctor, "Retablos y púlpitos", en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte en la Argentina*, Bs.As., 1983, T° I, pp. 244.

³⁴ Cf. SCHENONE Héctor, "Pintura" en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte...* op.cit. T° I.

³⁵ En Padrón de 1778 figura como Ausel.

³⁶ AGN 4 Año 1779 F° 221.

En cuanto al patrimonio de Sampzon, en 1785 adquirió un terreno, por entonces en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, cuyo saldo canceló cuarenta años después³⁷. En 1806, el cabildo de Córdoba le traspasó treinta varas del terreno de ejidos³⁸ y, en 1849, el único bien que quedaba en la familia era parte del terreno adquirido en 1785, sólo que incluía un rancho³⁹. Considerando que su hija Mercedes murió siendo pobre y limosnera, la única táctica que Sampzon respecto de sus ingresos fue trasladarse de un lugar a otro, una forma de diversificación aunque muy acotada^{40e41}.

En abril de 1789 se trasladó de Córdoba a Buenos Aires y regresó poco después, meses más tarde su mujer recibió el dinero de la apelación porque Sampzon se hallaba afuera, y la constancia de pago por el Santo Domingo fue en enero de 1800, todo lo cual evidencia que sus traslados fueron más de los que queda registro⁴². Creemos muy probable que también se haya trasladado de la ciudad de Córdoba a su campaña, pues una de las imágenes que se le atribuye es un Cristo en la localidad de Reducción, y quizá también haya estado en otras provincias próximas, pues en Renca, provincia de San Luis, se le atribuye otro Cristo. Desconocemos cuándo regresó definitivamente a Buenos Aires y cuándo murió, pero su hija Mercedes, como apoderada, vendió partes del terreno en 1828 y en 1829, por lo cual él vivía, siendo un hombre de setenta años de edad más o menos⁴³. Dado que a fines de 1827 se encontraba "impedido de las manos y enfermo de la vista"⁴⁴, dichas ventas pueden haber sido debido a su imposibilidad de producir para entonces.

Escultor filipino

No sabemos aún cuándo ni de qué modo Sampzon llegó a nuestro territorio, pero la presencia de filipinos, quienes llegaban a México en un número de sesenta por año en el siglo XVII y mayoritariamente como esclavos, era algo exótico en el Río de la Plata⁴⁵.

Desconocemos cuándo y dónde fue examinado Sampzon, así como respecto de quienes conforman el padrón de 1780. Sin embargo, su análisis permite inferir que el rango de maestro lo tuviesen quienes trabajaban de manera independiente, pues los oficiales manifestaron vivir en la casa de algún maestro o trabajar con él. También se advierte que sólo uno de los maestros había nacido en América, precisamente en Buenos Aires, es Tomás Saravia, quien era mulato según el censo de 1778⁴⁶. Esto probaría que no era óbice para ser maestro en aquel oficio y, en su caso, también la posibilidad de enriquecerse y de lograr el uso de *don*, pues así lo encontramos en su poder para testar⁴⁷.

16

Salvo Saravia y Sampzon, aquellos maestros eran españoles y portugueses, por lo cual la producción era mayoritariamente de carácter europeo. Este carácter podría representar otra razón para el traslado de Sampzon a Córdoba, pues la competencia resultaría significativamente menor, pero sus obras tendrían que dar cuenta de ello y, precisamente, es lo que sostiene Schenone cuando dice que hacen recordar la

³⁷ AGN 2 Año 1785 y 1826.

³⁸ *Actas Capitulares de Córdoba*, Libros 43° y 44°, años 1805-1809.

³⁹ *Idem* nota 10.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Idem* nota 19.

⁴³ AGN 4 Año 1828, F° 8 vto. y Año 1829, F° 48 vto.

⁴⁴ AGN 4 Año 1827 F° 551.

⁴⁵ RUBIAL GARCIA Antonio, *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Sello Bermejo, 1998, pp. 32.

⁴⁶ Cf. *Documentos para la historia argentina*, T° XI...op.cit. pp 199.

⁴⁷ AGN 2 Año 1802 F° 23 vto.

imaginería española contemporánea⁴⁸. También resalta el tratamiento realista de la anatomía, que considera singular para la época, calificándolo como el más creativo entre sus pares. Siguiendo a Schenone, el análisis del Cristo que se encuentra en Reducción podría ser un indicio respecto de su formación. Es una figura con brazos movibles, de mayor tamaño que el natural, que reproduce a ciertos Crucificados góticos sevillanos de fines del siglo XIV, excepcional por su rareza en la región y evidenciando que Sampzon tuvo buenos maestros o un extraordinario talento para reproducir modelos o, tal vez, ambas cosas.

La escultura consiste en darle forma con las manos a un bloque de madera u otro material, se trata de extraer de ese bloque una figura que sólo el escultor es capaz de ver. Precisamente, Arce y Cacho dice que "la escultura es por fuerza de quitar"⁴⁹ y que lo mismo se dibuja con el cincel que con el lápiz, si el escultor lo tiene concebido en su mente. De allí que, si bien Sampzon terminó sus días sin poder firmar siquiera, quizá no dejó de imaginar lo que la madera encerraba.

⁴⁸ Cf. SCHENONE Héctor, "Imaginería", en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982, Vº I "Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII".

⁴⁹ ARCE y CACHO Celedonio Nicolás de, *Conversaciones sobre la escultura*. Pamplona, Joseph Longas, 1786, pp.133.