



EL TESTAMENTO DE GASPAR SANGURIMA (1835)¹

JESUS PANIAGUA PEREZ

De pocos escultores ecuatorianos se ha hablado tanto como de Gaspar Sangurima y, sin embargo, lo que se desconoce de él es casi todo, ya que ni siquiera existe una catalogación seria de su obra ni un estudio profundo que nos permita diferenciar las piezas salidas de su mano más allá de unas vagas generalidades, en muchos casos imprecisas. Lo que sí es cierto, es que con él se abre la edad de oro de la escultura cuencana, que se prolongaría hasta las décadas iniciales del siglo XX. La imaginería de la ciudad de Cuenca lograba así, a lo largo del siglo XIX, hacer permanecer un barroquismo trasnochado, aunque no exento de calidad que, a la postre, era la manifestación de una realidad socioeconómica que conseguía mantenerse viva tras la independencia de los antiguos territorios de la Audiencia de Quito.

Gaspar Sangurima «el Lluqui» o «zurdo» había nacido el 16 de agosto de 1787, por lo que sabemos que vivió tan sólo unos 48 años. Durante ese tiempo su diestra mano ejerció múltiples oficios como carpintero, platero, latonero y escultor, entre otros. Se reproducía así un caso parecido al representado por Bernardo de Legarda en Quito durante el siglo XVIII. Ambos, además, impusieron una forma de hacer que acabaría identificando unas escuelas de gustos muy particulares, tema en el que no vamos a entrar por no ser el

¹ Las siglas utilizadas corresponden todas a archivos de la ciudad de Cuenca: ACA/C (Archivo de la Curia Arzobispal), AHM/C (Archivo Histórico Municipal); AMC/C (Archivo del Monasterio de la Concepción); ANH/C (Archivo Nacional Histórico).

motivo de este trabajo. El maestro quiteño centraría sus esfuerzos creativos en sus immaculadas apocalípticas, mientras que el maestro cuencano se inclinaría más a la elaboración de crucificados. Ambos ejercieron el arte de la platería, pero parece que ninguno de los dos destacó como gran maestro en el mismo² y, es muy probable, que sus realizaciones se centraran más en la ejecución de complementos para sus obras escultóricas y de carpintería, amén de algunas joyas que convertirían al cuencano en uno de los llamados «plateros de oro».

Sobre el aprendizaje de este hombre en el mundo de las artes también se han producido muchas especulaciones, a veces tan exageradas como que aprendió el arte de la pintura de Nicolás Javier Gorívar³, que hacía varias décadas que había muerto cuando nació Sangurima. En fin, que el intento fundado de revalorizar a nuestro hombre, ha servido más, a veces, para oscurecer su figura, que para aclarar y precisar datos sobre su persona y su obra. Esta última, se ha convertido en una especie de «cajón de sastre», en la que se incluyen piezas que con toda probabilidad no salieron de su mano, pero que alimentan el orgullo de algunos poseedores y coleccionistas de piezas.

El propio autor, a pesar de la fama que pudo haber alcanzado, no parece que

haya pretendido o conseguido ser considerado más que como un carpintero diestro al que le eran encargados trabajos de calidad. También algunos de sus hijos, algunos de ellos dedicados a los oficios paternos, parecen haber estado más vinculados a la carpintería que a otras artes. Sangurima, como se puede ver en su testamento, no hace alusión a su arte ni a su consideración de artista y tan sólo nos dice que posee herramientas de su oficio.

Como se desprende de su última voluntad, había estado casado con la cacica Petrona Faycán, de la que tuvo siete hijos y con la que vivía al final de sus días en una de sus casas en los bajíos de Cullca. Dos de ellos, al menos, siguieron los pasos del padre, José y Cayetano. El primero fue nombrado maestro mayor del gremio de carpinteros en el cabildo de 3 de enero de 1832⁴. Parece que, como su padre, habían ejercido también el arte de la platería, pero nunca nos han aparecido hasta ahora como destacados miembros de ese gremio, probablemente muy controlado por los artifices blancos, siguiendo una tradición que procedía del periodo colonial y que parece haberse mantenido, al menos, en las primeras décadas de la independencia, a pesar de la permisión de Carlos III para que tal arte pudiese ser ejercido, de forma oficial, por indios y miembros de otras razas⁵. También debió ser

² Nos parece exagerada la aseveración de Aguilar de «mejor platero de su tiempo» que se recoge en C. UGALDE DE VALDIVIESO y J. CORDERO IÑIGUEZ, «El arte cuencano en el siglo XIX», en J. MARTINEZ BORRERO, C. UGALDE DE VALDIVIESO y J. CORDERO IÑIGUEZ, *Lo divino y lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*, Cuenca, 1997, p. 155. Recordemos que en esa época están trabajando en Cuenca plateros de la calidad de Enrique Camilo Alvarado o Manuel Landín. J. PANIAGUA PEREZ, *El trabajo de la plata en el sur del Ecuador durante el siglo XIX*, León, 1997.

³ C. UGALDE DE VALDIVIESO y J. CORDERO IÑIGUEZ, *op. cit.*, p. 143.

⁴ AHM/C., *Libros de Cabildos 22* (Cabildos de 1826-1837), f. 188v.

⁵ El trabajo de los indios en el arte de la platería no había muerto tras la conquista española de los territorios cuencanos, aunque no parece que pudieran ejercer tal oficio de una forma oficial o con una organización semejante a la del gremio de los plateros

conocedor de ese arte su hijo mayor, Mariano, que llegó a ser grabador en la casa de la moneda de Quito⁶.

Alguno de esos sus hijos estuvo casado con una tal María Márquez, de la que el maestro, el 26 de noviembre de 1830, actuó como fiador para que pudiese salir de su reclusión en el recogimiento de Santa Marta, en el que se hallaba presa y acuciada por la enfermedad. La causa por la que la susodicha se hallaba recluida en aquel centro era por complicidad en un robo de alhajas a Ignacio Blanco de Alvarado. En realidad no fue ella quien sustrajo aquellas piezas, pero actuó como compradora de las mismas y, por lo tanto, se la consideró como cómplice; piezas que, además, estaban destinadas a obras del general Juan José Flores⁷.

Si en la platería el gran maestro que marca el paso entre la colonia y la independencia fue Marcial Ximénez, autor de la custodia de Jima y que sobrevivió en algunos años a Sanguirima, en la escultura sería nuestro hombre el que representó ese paso y el que dio continuismo a una forma de hacer heredada. Como artífice colonial tenemos noticias de que hacia 1800 las Conceptas le entregaron 30 pesos

por la composición de algunas piezas del retablo⁸; en 1814 ya había realizado una virgen para la iglesia de Chunchi⁹; en 1815 cobró cuatro pesos por la refacción de la andas de Nuestra Señora de la Asunción de la catedral¹⁰; en 1815 y 1816 se le encargaron también sellos para el cabildo¹¹, etc.

Pero su mayor promoción en al arte la tendría tras la independencia. Para los independentistas trabajaría en la fabricación de algunos elementos y arreglos militares que se habían hecho en Santo Domingo y por los que la Real Hacienda le debía 150 pesos y 6 reales¹². Pero fue el propio Bolívar quien le catapultó a la gloria por el retrato que le hizo y la pensión vitalicia que le concedió el 24 de septiembre de 1822¹³, además de que por entonces pasaría a ocupar la dirección de la efímera Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, cuyo reglamento redactó el gobernador Tomás de Heres¹⁴. El nuevo gobierno había querido promocionar el mundo de los oficios casi desde el mismo momento en que se produjo la salida de los españoles; así, el Cabildo el 8 de abril de 1822 había intentado que algunos muchachos de la ciudad fueran asignados a los maestros para que aprendiesen algún oficio¹⁵, preocu-

españoles. J. PANIAGUA PEREZ y D. L. TRUHAN, «Nuevas aportaciones a la platería azuaya de los siglos XVI y XVII», *Revista Complutense de Historia de América* 21, 1995, pp. 68-70.

⁶ C. UGALDE DE VALDIVIESO y J. CORDERO IÑIGUEZ, *op. cit.*, p. 143.

⁷ ANH/C., *Notaría* 4, n° 15, f. 305.

⁸ AMC/C., *Economía* 2-80, f. 54.

⁹ C. UGALDE DE VALDIVIESO y J. CORDERO IÑIGUEZ, *op. cit.*, p. 216.

¹⁰ ACA/C., *Economía* (6)8, f. 42.

¹¹ C. UGALDE DE VALDIVIESO y J. CORDERO IÑIGUEZ, *op. cit.*, p. 155.

¹² Este dato, que corresponde a Alfonso Cordero Palacios en su *Cuenca en Pichincha*, es recogido por J. M. VARGAS, «El Arte Ecuatoriano en el siglo XIX», *Cultura* 19, 1984, s/p.

¹³ J. M. VARGAS, *El Arte Ecuatoriano*, Quito, 1964, p. 195.

¹⁴ Este documento ha sido reproducido, entre otros, por J. M. VARGAS, «El Arte Ecuatoriano en el siglo XIX», *Cultura* 19, 1984, s/p.

¹⁵ ANH/C., *Gobierno Administración* 32311.

