

# Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural  
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

17

Enero  
Junio  
2020  
Granada

#### DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN  
Universidad de Granada

#### EDITOR/A

YOLANDA GUASCH MARÍ  
Universidad de Granada

#### EDITORES ADJUNTOS

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ  
Universidad de Sevilla  
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ  
Universidad de Granada

#### REVISIÓN DE TEXTOS

EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ  
Universidad de Granada  
MIRIAM TEJERO LÓPEZ  
Universidad de Granada

#### COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS  
Universidad Nacional Autónoma de México  
SANTIAGO ARROYO SERRANO  
Fundación Iberoamericana de las Industrias  
Culturales y Creativas  
MARÍA LUISA BELLIDO GANT  
Universidad de Granada  
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid  
LOLA CAPARRÓS MASEGOSA  
Universidad de Granada  
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA  
Universidad Complutense de Madrid  
FERNANDO CHECA CREMADES  
Universidad Complutense de Madrid  
JAIME CUADRIELLO  
Universidad Nacional Autónoma de México  
PEDRO DIAS  
Universidade de Coimbra  
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA  
Universidad de Almería  
ELISA GARCÍA BARRAGÁN  
Universidad Nacional Autónoma de México  
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ  
Museo de América. Madrid  
LÁZARO GILA MEDINA  
Universidad de Granada  
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA  
Centro de Documentación de Arquitectura  
Latinoamericana. Buenos Aires  
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES  
Universidad de Granada  
IGNACIO HENARES CUÉLLAR  
Universidad de Granada  
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA  
Universidad de León  
EWA KUBIAK  
Universidad de Lodz. Polonia  
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ  
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá  
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES  
Universitat Jaume I. Castellón  
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS  
Universidad de Extremadura. Cáceres  
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA  
Universidad de Málaga  
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ  
Universidad de Sevilla

#### GERARDO MOSQUERA

Comisario independiente de La Habana  
JOSÉ DE NORDENFLYCH

Universidad de Playa Ancha. Valparaíso

FERNANDO QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I. Castellón

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

Universidad de Granada

MARIO SARTOR

Università degli Studi di Udine

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidade de Santiago de Compostela

ALEJANDRO VILLOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

#### EDITA

Grupo de Investigación "Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas". HUM-806. Universidad de Granada

#### PERIODICIDAD

Semestral

#### TÍTULO CORTO

Quiroga

#### DIRECCIÓN DEL EDITOR

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras  
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

#### CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroma@ugr.es / 958241768

#### PÁGINA WEB

<http://revistaquiroma.andaluciayamerica.com/>

#### COLABORAN

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA. LOS

TERRITORIOS PERIFÉRICOS:

ESTADOS UNIDOS Y BRASIL (HAR2017-83545-P)

RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES

EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:

CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)

FUNDACIÓN IBEROAMERICANA

DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS

#### DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

#### MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS / JOSE ANTONIO RUIZ GARCÍA

#### EQUIPO DE TRADUCCIÓN

JAVIER MARTÍNEZ DE VELASCO ASTRAY (coordinación)

#### IMAGEN DE PORTADA

Cristina Lucas. Instalación "Alicia". 2009. Vista de la Interior de la Fachada de Puerta de Tierra desde el Patio del Ave María. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla.

Fotografía: Iván de la Torre

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad  
de Granada

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



## Sumario

### Artículos

|   |         |
|---|---------|
| Valoración social del patrimonio. Una experiencia en escuelas, Mendoza-Argentina<br><i>Verónica Cremaschi Gadea</i>           | 10-21   |
| Centros y museos de arte contemporáneo ante un cambio de paradigma: el caso andaluz<br><i>Iván de la Torre Amerighi</i>       | 22-33   |
| Un artista español en El Salvador, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)<br><i>Francisco Egaña Casariego y Javier Mosteiro</i> | 34-48   |
| El fuerte del Olimpo de Puerto Rico: paradigma del sistema defensivo de Montalembert<br><i>Nuria Hinarejos Martín</i>         | 50-60   |
| “No era ya lo que había visto”. Un ejemplo del ingenio en Murillo<br><i>Enrique Muñoz Nieto</i>                               | 62-69   |
| Iconografía y práctica artesana. Las puertas de las iglesias de Cuenca (Ecuador)<br><i>Sergio Ramírez González</i>            | 70-82   |
| Antonio Caballero y Góngora y “su amor a las Nobles Artes”<br><i>Jesús María Ruiz Carrasco</i>                                | 84-93   |
| Prensa y arte en el protectorado de España en Marruecos. Noticia versus catálogo<br><i>Teresa Sauret Guerrero</i>             | 94-103  |
| Impacto cultural de los reales españoles en el sur de Fujian<br><i>Meng Zhou</i>  | 104-116 |

Entrevistas

|   |         |
|---|---------|
| Francisco Martos. Gestión y pasión por Iberoamérica<br><i>Elena Díez Jorge</i>        | 118-128 |
| Cristóbal Belda Navarro, en el centro del conocimiento<br><i>Manuel Pérez Sánchez</i> | 130-142 |

Reseñas

|   |         |
|---|---------|
| Cortés Arrese, Miguel. <i>Ciudades de las Mil y una Noches</i><br><i>Gaia Burlon</i>  | 144-146 |
| Pérez Gómez, Rafael. <i>Alhambra. Belleza abstracta</i><br><i>José Manuel Darro y Alejandro Muñoz Miranda</i>   | 147-148 |
| Romero Sánchez, Guadalupe (Ed.). <i>Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía</i><br><i>Iván Panduro Sáez</i>  | 149-151 |
| Escovar Wilson-White, Alberto y Cárdenas Angarita, Miguel Darío (Eds.).<br><i>Historia de Patrimonio en Colombia</i><br><i>Guadalupe Romero-Sánchez</i> | 152-153 |

## Index

### Articles

|  |         |
|--|---------|
| Heritage's social appreciation. An experience in schools, Mendoza-Argentina<br><i>Verónica Cremaschi Gadea</i>                   | 10-21   |
| Centers and Museums of Contemporary art in the face of a paradigm shift: the Andalusian case<br><i>Iván de la Torre Amerighi</i> | 22-33   |
| A Spanish Artist in El Salvador: Joaquin Vaquero Palacios (1900-98)<br><i>Francisco Egaña Casariego y Javier Mosteiro</i>        | 34-48   |
| Puerto Rico's Fort Olimpo: paradigm of Montalembert's defense system<br><i>Nuria Hinarejos Martín</i>                            | 50-60   |
| "It wasn't that It had been seen". An example of ingenuity in Murillo<br><i>Enrique Muñoz Nieto</i>                              | 62-69   |
| Iconography and manual practice. The doors of the churches of Cuenca (Ecuador)<br><i>Sergio Ramírez González</i>                 | 70-82   |
| Antonio Caballero y Góngora and "his love of the noble arts"<br><i>Jesús María Ruiz Carrasco</i>                                 | 84-93   |
| Press and art in the protectorate of Spain in Morocco. News versus catalog<br><i>Teresa Sauret Guerrero</i>                      | 94-103  |
| Cultural Influence of the Spanish Dollars in South of Fujian<br><i>Meng Zhou</i>   | 104-116 |

Interviews

|   |         |
|---|---------|
| Francisco Martos. Management and passion for Latin America<br><i>Elena Díez Jorge</i> | 118-128 |
| Cristóbal Belda Navarro, at the center of knowledge<br><i>Manuel Pérez Sánchez</i>    | 130-142 |

Book Reviews

|   |         |
|---|---------|
| Cortés Arrese, Miguel. <i>Ciudades de las Mil y una Noches</i><br><i>Gaia Burlon</i>  | 144-146 |
| Pérez Gómez, Rafael. <i>Alhambra. Belleza abstracta</i><br><i>José Manuel Darro y Alejandro Muñoz Miranda</i>   | 147-148 |
| Romero Sánchez, Guadalupe (Ed.). <i>Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía</i><br><i>Iván Panduro Sáez</i>  | 149-151 |
| Escovar Wilson-White, Alberto y Cárdenas Angarita, Miguel Darío (Eds.).<br><i>Historia de Patrimonio en Colombia</i><br><i>Guadalupe Romero-Sánchez</i> | 152-153 |

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# ICONOGRAFÍA Y PRÁCTICA ARTESANA. LAS PUERTAS DE LAS IGLESIAS DE CUENCA (ECUADOR) ICONOGRAPHY AND MANUAL PRACTICE. THE DOORS OF THE CHURCHS OF CUENCA (ECUADOR)

## Resumen

El presente trabajo aborda el estudio iconográfico y simbólico de las puertas de entrada a las iglesias históricas de Cuenca, en Ecuador. Como verdadera carta de presentación del edificio, tales obras constituyen para los fieles un paso previo de preparación espiritual, a tenor de unas representaciones en madera tallada, figurativas y emblemáticas, que conjugan lo religioso y político, lo erudito y popular, para así determinar un conjunto homogéneo de notable originalidad.

## Palabras clave

Arte ecuatoriano, Cuenca, Iconografía, Iglesias, Puertas.

## Sergio Ramírez González

Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. España.

Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Centra sus principales líneas de investigación en las artes plásticas del Renacimiento y Barroco, la arquitectura de los ingenieros militares y el arte en Hispanoamérica. En relación a ello, ha publicado numerosos libros, capítulos de libros y artículos. Está vinculado a proyectos de investigación nacionales e internacionales. Es profesor-tutor en el Centro Asociado de la UNED en Málaga.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/VII/2019  
Fecha de revisión: 27/VII/2019  
Fecha de aceptación: 05/II/2020  
Fecha de publicación: 30/VI/2020

## Abstract

The present work tackles the iconography and symbolic study of the entrance doors of the historic churches of Cuenca, in Ecuador. As a true letter of introduction of the building, that works of art form for the believers a previous clear the way of spiritual preparation, based on figurative and emblematic representations in wood carving, that combine religious, political, expert and popular aspects, and in this way this doors determine a homogeneous combination of remarkable quality.

## Key words

Churchs, Cuenca, Iconography, Doors, Ecuadorian art.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0006>

## ICONOGRAFÍA Y PRÁCTICA ARTESANA. LAS PUERTAS DE LAS IGLESIAS DE CUENCA (ECUADOR)<sup>1</sup>

### 1. INTRODUCCIÓN

**A** pesar de ser una de las grandes olvidadas en el análisis arquitectónico de los inmuebles históricos, las puertas de entrada forman parte de dicha modalidad y constituyen todo un referente en calidad de obra artístico-artesanal. Ciertamente es que este tipo de piezas pueden quedar definidas a través de una realidad más o menos atractiva, dependiendo de los materiales utilizados, el despliegue de sus dimensiones y, sobre todo, la ornamentación que las caracterice. Pues bien, más allá de su función eminentemente práctica, el facilitar acceso o salida a un espacio arquitectónico, debe ser considerada asimismo la finalidad estética como uno de los componentes decisivos a tener en cuenta. Entre la sencillez y la complejidad de las formas, en la labor de sus elementos, encontraremos siempre algo con lo que llamar la atención del espectador. En el caso de edificios históricos, con el añadido de intentar adaptarlas a las líneas estilísticas básicas de la portada, la fachada y/o el complejo en general. Sin obviar, al relacionarlas con fábricas de cariz religioso,

la trascendencia simbólica que puede entrañar a tenor de su advocación, órgano rector o características históricas específicas.

### 2. CUENCA Y LA TRADICIÓN ARTESANA DE LA MADERA

Con este trabajo pretendemos poner en valor una serie de obras, las puertas de las iglesias históricas de Cuenca, en aras de obtener un papel destacado en el amplio catálogo artístico de una ciudad declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1999. La mayoría de estas piezas responden a las significativas transformaciones que sufrió la ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la prosperidad económica y comercial, sustentada principalmente en la industria del sombrero de paja toquilla<sup>2</sup>, del mismo modo que las nuevas relaciones entre el Estado y la Iglesia, desembocó en la renovación casi total de su arquitectura. De este modo, tanto los edificios civiles como los religiosos dejaron atrás, en parte, el pasado colonial para configurar una imagen moderna, en virtud de un panorama ecléctico en el que predominó la difusión de los “neos” —arquitect-

71

tura historicista— y el Art Nouveau combinados con aspectos tradicionales<sup>3</sup>.

Acogidos a la primera de las tendencias, los templos cuencanos recurrieron por lo general a arquitectos provenientes de Europa, en tanto empleaban mano de obra autóctona a todos los niveles. También en lo referente a la decoración y equipamiento mobiliario del edificio, a partir de la amplia experiencia artesanal que existía en la zona desde tiempo inmemorial. Justamente una de las labores de mayor arraigo tenía que ver con la madera en sus distintas aplicaciones. La carpintería fue una de las artesanías más difundidas desde el inicio de la colonia, tanto en lo que concierne al papel estructural como al complementario de la arquitectura<sup>4</sup>. En un primer momento se dieron asentamientos de carpinteros españoles en el lugar, si bien la mayoría fueron indios traídos desde poblaciones cercanas como Gualaceo. Diego Arteaga expone a través de sus investigaciones que, en aquella etapa, los artesanos podían acogerse a tres tipos de agrupaciones con leves contrastes organizativos: la gremial, las cofradías religiosas y las corporaciones con alcaldes del ramo<sup>5</sup>. Dentro de estas podían distinguirse, aunque no siempre, por coincidir la misma persona en su ejercicio, los trabajos vinculados a la carpintería propiamente dicha, la ebanistería y el tallado<sup>6</sup>.

Esquema que no continuó en la época republicana al decir de la permanencia única de los gremios, encabezados por el maestro mayor y su suplente. Para entonces el número de personas dedicadas a esta profesión circulaba alrededor de los 90, en tanto distribuían su zona de trabajo a lo largo de la calle del Hospital<sup>7</sup>. Sin embargo, habría que esperar a los últimos años del siglo XIX para comprobar el verdadero avance de esta modalidad, principalmente en el apartado ornamental. Al calor de la nueva arquitectura implantada, piezas como las puertas, ventanas, pretilas, balaustres, ménsulas, columnas y ale-

ros, entre otras, iban a definir formas atractivas y caprichosas incorporando un elemento fundamental, el color. Desde entonces, aquellos motivos pasaron a formar parte de teñidas edificaciones en consonancia con superficies de diseños variados, pero donde predominarían los trazos geométricos, así como los jaspeados o marmoleados en diferentes tonalidades<sup>8</sup>. A ello, se sumaría también la labor del tallado, de modo que se produjo una perfecta simbiosis con el inmueble, a través de un dibujo donde predominarían las decoraciones vegetales, florales y geométricas.

### 3. ICONOGRAFÍA EN LAS PUERTAS DE LAS IGLESIAS CUENCANAS

El hecho de encontrar en las puertas de las iglesias históricas de Cuenca un conjunto de representaciones en talla de enorme homogeneidad, nos conduce a pensar, de partida, en el arraigo que debió tener en la ciudad durante la época colonial. Nada más lejos de la realidad. Los escasos testimonios materiales y documentales conservados, al respecto, hablan de un tipo de puertas robustas y de corte clasicista, en función de hojas de cuarterones rectangulares o, bien, de estilizados tablones claveteados con tachuelas metálicas. Valgan de ejemplo, en ese mismo orden, las puertas principal y lateral de la iglesia del monasterio del Carmen de la Asunción (siglo XIX) y la que, sin función actual, pertenecía a la antigua iglesia del convento de San Francisco (siglo XVIII)<sup>9</sup>. No obstante, sí fue común el desarrollo de puertas talladas en la ciudad de Quito, tal vez, por proximidad y afán de emulación, una fuente de inspiración directa para los artesanos de Cuenca. A nadie escapa, a estas alturas, el protagonismo que desempeñó la labor de la madera en Quito durante la Edad Moderna, con las puertas eclesiásticas como excepcional superficie donde demostrar el virtuosismo de la talla. Desde finales del siglo XVI, y a lo largo del XVII y XVIII, desempeñaron técnicas y tipologías



*Fig. 1. Juan Bautista Stiehle. Detalle de las puertas de la iglesia de San Alfonso. Hacia 1888. Fotografía del autor.*

heterogéneas llevadas a la práctica a partir de relieves de variado grosor, con decoración plana, incisiones e, incluso, calados<sup>10</sup>.

Sea como fuere, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX Cuenca experimentó un notable avance en la artesanía de la talla en madera, a nivel cualitativo y cuantitativo. Hasta el punto que todas las viviendas del periodo, pertenecientes a familias más o menos pudientes, contaron en sus fachadas con puertas de enorme suntuosidad. Por desgracia, el deterioro provocado por el uso y el paso del tiempo, así como los cambios de moda estética, han originado la desaparición de muchísimas de ellas. Algo que no fue tan habitual en las puertas de las iglesias, amparadas en la esencia más tradicio-

nal de la institución a la que han pertenecido<sup>11</sup>. El carácter artesanal de estas piezas dificulta, en extremo, el conocimiento de su autoría, por cuanto se trataba de talleres considerados fuera de los círculos artísticos elitistas de mayor reconocimiento social, amén de no generar ningún tipo de documento escrito ni de la trayectoria del artífice ni del encargo concreto a ejecutar.

Por tanto, resultará prácticamente imposible fijar la adscripción de las obras que analizaremos a continuación. Eso no quita que haya quedado memoria de algún célebre tallista de la etapa cronológica a estudiar. Sería el caso de Luis Parra, un artesano de la madera y artista de la talla de enorme reconocimiento para la sociedad del momento, encargado, seguro, de

llevar a cabo numerosas puertas para edificios civiles y religiosos<sup>12</sup>. En otras ocasiones, la información rescatada invita a pensar en creadores, no locales, que, en su formación multidisciplinar, decidieron proyectar y efectuar el buque arquitectónico del templo y algunos de los bienes muebles que lo integrarían. Nos referimos al caso concreto del religioso redentorista alemán Juan Bautista Stiehle, autor de obras tan emblemáticas en la ciudad como la iglesia de San Alfonso o del Perpetuo Socorro, la iglesia del Santo Cenáculo y la catedral de la Inmaculada Concepción, popularmente conocida como “catedral nueva”.

Stiehle poseía una elevada formación como carpintero y lo puso en práctica realizando parte del mobiliario de la iglesia de San Alfonso, a saber, los confesionarios y el mueble del órgano<sup>13</sup>. Aunque no queda registrado, el interés del autor por completar la obra en todos los pormenores y las concordancias estilísticas y formales con las tallas de las piezas referidas, apuntan a una atribución de las puertas prácticamente segura al religioso alemán. Si eso fuera así, no nos cabe la menor duda que también acometería la factura de la puerta de la otra iglesia que diseñó, la del Santo Cenáculo, cuyas directrices compositivas y naturaleza menuda de la talla coinciden a la perfección con las de San Alfonso.

Volviendo a la realidad ordinaria de las puertas eclesiásticas de Cuenca habría que afrontar las técnicas y materiales empleados en su ejecución, en tanto en cuanto variaron muy poco desde la época colonial. Respecto a la madera utilizada continuó siendo común, como es lógico pensar, el empleo de la obtenida a partir de especies como el cedro, nogal, roble y aliso, en sus variantes autóctonas, todas ellas de buena calidad para el desempeño de tales trabajos<sup>14</sup>. Por lo general, y según el caso, las puertas suelen adaptarse al hueco de la portada mediante arcos de medio punto y arcos ojivales, de lo que

se deriva un predominio en las superficies talladas de formas clásicas y goticistas, como proyección del conjunto. Asimismo, son puertas que se componen de dos hojas simétricas rectangulares a complementar con un fijo superior a modo de tímpano, adaptado al arco de la portada y con un suntuoso ornato que suele estar regido por motivos emblemáticos. Esos tímpanos ciegos son sustituidos por vidrieras en las puertas efectuadas por Juan Bautista Stiehle y en las de las iglesias de Todos los Santos y el Sagrado Corazón de Jesús. Otra variante la encontramos en la puerta principal de la iglesia de la Merced, una de las más interesantes, desprovista de ese remate fijo con vistas a desarrollarla en toda su extensión.

Como se ha indicado en líneas precedentes la madera es el material dominante en el repertorio de puertas, si bien encontramos un ejemplo excepcional en las cuatro obras que resguardan el ingreso a la “catedral nueva”, más recientes en su cronología, de unas dimensiones considerables y elaboradas mediante una combinación de metal para la estructura y bronce para las placas con escenas y los medallones simbólicos.

La cara más visible de las puertas es la externa y, en consecuencia, será esta la que refleje el aparato decorativo, aun cuando el sencillo armazón interno pueda pintarse en tonos lisos o, bien, con leves y puntuales motivos vegetales —como ocurre en la iglesia de la Merced—, para no desentonar en demasía con las pinturas murales. Más excepcional resulta el tallado interno de estas piezas, algo que comprobamos únicamente en las de la iglesia de San Alfonso, fruto del empeño que demostró Juan Bautista Stiehle en la construcción del edificio.

Respecto a la forma del ornato encontramos variantes relativas a la talla, la cual suele ser de bastante volumen salvo en casos como los de San Alfonso y Santo Cenáculo —de Stiehle—,



Fig. 2. Puerta en el lado del evangelio de la iglesia de Santo Domingo. Finales del siglo XVIII-principios del XIX. Fotografía del autor.

Santo Domingo y la principal de Todos los Santos. Esta última (h. 1924) genera además un particular diseño de carácter geométrico y raíces indígenas, en su despliegue zigzagueante, ascendente e irregular<sup>15</sup>. Hablando de talla plana no podemos pasar por alto la puerta lateral de la iglesia de Santo Domingo, ya que constituye un referente extraordinario sobre el que no se ha reparado. Se trata de una obra cercana al buen hacer quiteño de tiempos pasados y que, por el diseño y resolución, concerniría en su factura a los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX. Así lo demuestra la definición castiza con la que se resuelve el emblema dominico de la cruz flordelisada de los Guzmanes, en blanco y negro, y aquel otro que combina los anagramas de Jesús y María con la corona y el corazón

alado (corazón de Cristo como símbolo de su amor divino). En otras palabras, sería una puerta reaprovechada del antiguo inmueble dominico, tal y como se percibe asimismo en la falta de un encaje total con el hueco de medio punto. Dos son los registros, bien diferenciados, que componen su frente; uno bajo, donde se suceden sobrios rombos enlazados y, otro alto, ajustado a una trama compleja y esplendorosa, en la que se conjugan tornapuntas, acantos, perfiles apergaminados, pámpanos, racimos de uvas y aves exóticas que las picotean.

Lo realmente evidente es que las estructuras ornamentales de las puertas cuencanas tienden hacia una preeminencia de la estética clásica y gótica, por independiente o también fusionada. Algo que percibimos con claridad en los enmarques de los relieves principales conforme a la presencia de arcos de medio punto, mixtilíneos y ojivales, a veces geminados, donde no suelen faltar las tracerías y la incorporación de columnillas de orden clásico. A menor nivel, se le sumarían cuarterones definidos por contornos rectangulares, ovales, lobulados y estrellados. A partir de aquí, y en los huecos generados, tienen cabida todo tipo de elementos decorativos vegetales y florales —los más abundantes—, frutas, veneras, roleos, tornapuntas, ángeles, querubines, mascarones, guirnaldas y filacterias con inscripciones. Si atendemos a las representaciones figurativas es habitual que partan en su inspiración de modelos extraídos de célebres pinturas y grabados, tanto del Renacimiento como del Barroco. Entre ellas, las hay que apuestan por disponer a un personaje de manera independiente y descontextualizado —Jesucristo, la Virgen María o algún otro santo/a—, en aras de centrar la atención en su imagen y lo que significa a nivel devocional. No obstante, y al mismo tiempo, es común su inserción como parte de una escena, que reproduce una historia, milagro y/o acontecimiento extraído de las Sagradas Escrituras o de las hagiografías. El color tendrá



Fig. 3. Puerta principal de la iglesia de la Merced. 1918.  
Fotografía del autor.

una manifestación secundaria restringida a los fondos, a veces también en las figuras, aunque debe considerarse, en todo momento, el repinte un tanto estridente al que han sido sometidas algunas de las obras.

### 3.1. Iconografía figurativa e historiad

Llegados a este punto resulta necesario desarrollar el trasfondo iconográfico de las puertas eclesiásticas cuencanas, resultado, estamos convencidos, de programas de una enorme trascendencia planteados por personas con amplios conocimientos, relacionadas con el clero secular o regular. En este sentido, la puerta principal de la iglesia de la Merced (1918) es probablemente de las más destacadas, acogida, qué duda cabe, a una notable calidad artística. Atendiendo a la advocación del templo, entenderemos las repre-

sentaciones plasmadas en la puerta como parte de un inmueble que perteneció a los hermanos mercedarios desde época colonial y, hoy, se encuentra regido por la congregación de los padres oblatos. La combinación de lo religioso y político toma protagonismo en los relieves de ambas hojas. Por un lado, la representación de la *Virgen de la Merced* desplegando su manto, al calor del modelo iconográfico de la Virgen de la Misericordia, aunque repitiendo modelos de la pintura quiteña del siglo XVIII, para amparar a dos cautivos encadenados, uno moro y otro cristiano, en conmemoración del origen y función principal de la orden de intercambiarlos en tierras de frontera. Pero el relieve toma aquí tintes patrióticos, desde el momento en que incorpora en su base el escudo de la República del Ecuador, en una arraigada relación en todo el país —es su patrona y protectora—, que se remonta a los



Fig. 4. Pormenor de la Virgen de la Merced con el escudo de la República del Ecuador. 1918. Fotografía del autor.



Fig. 5. El milagro de la Porciúncula en la puerta de la iglesia de las Conceptas. Finales del siglo XIX-principios del XX. Fotografía del autor.

inicios de la época colonial y ha estado jalonada de hechos milagrosos ante catástrofes naturales y conflictos bélicos<sup>16</sup>.

Esa protección social a medio camino entre lo civil y lo religioso tendrá también presencia en el lado contrario, en virtud de una curiosa interpretación de la *Sagrada Familia* y el escudo de la ciudad de Cuenca que cobija al Niño Jesús, el cual bendice a todo el que se acerca al templo. A modo de complemento, la puerta exhibe la gloria de la orden mercedaria con su insignia distintiva rodeada de ramas de laurel, ángeles e inscripción con fecha de su factura. Mientras, en la parte inferior, y recordando al lenguaje emblemático, dos leones recostados con ramas

de azucenas actuarían de guardianes del templo y símbolos cristianos, que emparentan el León de Judá con la figura de Jesucristo, paradigma de pureza<sup>16</sup>. Solo cuatro años después, en 1922, se completó el frontal del cancel de entrada con cuatro grandes paneles tallados correspondientes a los evangelistas, todos en actitud de redactar sus escritos, acompañados de los atributos identificativos y escenificando la búsqueda de inspiración en espacios naturales abiertos —*san Juan, san Marcos y san Mateo*— y en arquitecturas cerradas —*san Lucas*—.

Gran interés, igualmente, comportan las dos puertas de la iglesia del monasterio de las Conceptas (finales del siglo XIX-principios del XX), un

edificio levantado desde su fundación en 1599 y transformado en el siglo XVIII para experimentar otras reformas superficiales en el XX<sup>18</sup>. Ambas puertas se sitúan en el lateral de la epístola del templo, provistas de relieves rectangulares de carácter complementario. En la primera, se refrendan los vínculos entre las concepcionistas y la orden de frailes menores fundada por san Francisco de Asís, evocando uno de los pasajes prodigiosos más conocidos de su biografía: el milagro de la Porciúncula. Episodio en el que recibió indulgencias de la divinidad para todo aquel que visitase el 2 de agosto la capilla de Santa María de los Ángeles de Asís, reflejando aquí, por un lado, el estrato celestial con *Jesucristo* y *la Virgen María* entre nubes y querubines y, por el otro, a *san Francisco* de rodillas en actitud de recibir dicha concesión. A pesar de la separación de los personajes y la inclusión de líneas diagonales para crear sensación de profundidad, las escenas están claramente tomadas de la pintura del mismo tema que hiciera Bartolomé Esteban Murillo entre 1670-1680, con depósito en el Museo del Prado.

La segunda puerta consigue enlazar con sus personajes a los integrantes de la Sagrada Familia, la *Virgen María*, *san José* y *el Niño Jesús*, pero diferenciando la iconografía —y la ubicación— en pos de aumentar su condición autónoma. Erguida, con los brazos desplegados del cuerpo y la mirada inclinada hacia el cielo, la figura de María se aleja de la imagen canónica de la Inmaculada Concepción —que pensamos era, por mera lógica, lo proyectado por mentor y tallista—, para acercarse más bien a la representación de la Asunción de María. San José, sentado y departiendo afectuosamente con el Niño Jesús, queda acogido a modelos muy difundidos durante la Edad Moderna, confirmando con su presencia la distinguida devoción que siempre le profesaron las religiosas concepcionistas.

En la iglesia de San Sebastián se repite el esquema representativo en la puerta principal



*Fig. 6. Relieve de Jesús y la Samaritana en la puerta de la iglesia de San Sebastián. Primera mitad del siglo XX. Fotografía del autor.*

(primera mitad del siglo XX), con dos grandes relieves centrales relativos a episodios extraídos del *Nuevo Testamento* y relacionados, ahora con un trasfondo más simbólico, con el papel desempeñado en su momento por el mártir romano<sup>19</sup>. A través de la representación de *Jesús y la Samaritana*, tomado de un modelo de gran difusión en el barroco con obras paradigmáticas como la de Alonso Cano (1650-1652) de la academia de San Fernando de Madrid, se quiere poner de relieve, de manera paralela, la labor de la mujer entre los suyos a la hora de difundir el mensaje del Mesías. Haciendo pareja con este, el relieve de la *Virgen María velando el sueño del Niño Jesús*, en un espacio de confusos elementos, pasa a un segundo plano desde que la atención se centra en la corona de espinas

suspendida sobre las cabezas de los personajes. Un trasunto de inspiración barroca, en el que se remite al tema de la rememoración, meditación o sueño del Niño Jesús acerca de la Pasión y Muerte sufrida con posterioridad. Por ende, el martirio como punto de unión con la figura de san Sebastián.

Menos notoriedad artística poseen los relieves en bronce de la puerta central de la “catedral nueva”, llevados a cabo entre 1960-1970 por Daniel Elías Palacio Moreno. Con escaso realce de volumen, composiciones abigarradas de personajes y resolución esquemática, el autor compone un programa de obras con hilo conductor en la figura de la Virgen María, en torno a episodios extraídos de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos; en concreto, la *Anunciación*, *Visitación*, *Epifanía*, *Presentación al Tem-*



Fig. 7. Corazón doloroso de Jesús en la puerta lateral de la iglesia de Todos los Santos. Hacia 1924. Fotografía del autor.

*plo*, *Camino del Calvario*, *Piedad*, *Pentecostés* y *Asunción de María*. Todo ello, rematado en el tímpano por la *Coronación de la Virgen por la Trinidad*.

Encontramos también figuras exentas en relieve en la puerta de la capilla de Santa Mariana de Jesús (primera mitad del siglo XX), donde, por partida doble, la religiosa laica quiteña (1618-1645) aparece representada en una de las hojas totalmente erguida, con su hábito, rosario, medalla al pecho con el anagrama de Jesús y pergamino en la mano. Al otro lado, su imagen artística más canónica, esto es, la penitencial en posición genuflexa y crucifijo abrazado contra el pecho. Se tiene constancia de casos similares figurativos en la puerta principal de la iglesia de Baños (1938), con la *Virgen de Guadalupe y san José*, en la de la iglesia del Turi (1951), con *Cristo Crucificado* y la *Virgen de la Merced*, y más recientemente en la basílica de la Santísima Trinidad (2010) con la disposición de *san Pedro Apóstol*, *santa Ana con la Virgen Niña*, *san Miguel Arcángel* y *san Pablo*.

### 3.2. Emblemas y símbolos

Entre los elementos simbólicos religiosos que tienen cabida en las puertas de las iglesias históricas de Cuenca, habría que considerar en primer lugar, por su trascendencia y difusión, los sagrados corazones de Jesús y María. Extraña es la iglesia que no los incluyó en sus puertas, a partir de la configuración tradicional, con policromía o sin ella, que incorpora corona de espinas o de flores, remate superior llameante, resplandor lumínico, llaga o puñal. Así lo corroboramos en puertas como la de la iglesia del Sagrario (“catedral vieja”), el Buen Pastor, Santo Cenáculo, Santa Teresita de Misicata y Virgen del Milagro, las laterales de la iglesia de Baños, Merced y Todos los Santos, y el ingreso al convento de las religiosas oblatas. Más allá de ser una devoción cristiana de raíces muy antiguas, con una amplia difusión en el siglo XIX, en Cuenca, y en todo el Ecuador,



*Fig. 8. Juan Bautista Stiehle. Puerta principal de la iglesia del Santo Cenáculo. Hacia 1892. Fotografía del autor.*



*Fig. 9. Puerta lateral de la iglesia del Sagrario ("catedral vieja"). Finales del siglo XIX. Fotografía del autor.*

tiene mayor razón de ser desde que, el 18 de octubre de 1873, se consagrara el país de manera oficial —el primero en el mundo— al sagrado corazón de Jesús y de María. Con ello, se dio pie, desde entonces, a utilizarlo en advocaciones de iglesias y capillas, así como promocionar su traslado artístico figurativo y emblemático a pinturas, esculturas o monumentos.

Repetidas veces se definen asimismo en las puertas eclesiásticas los anagramas de Jesús y

María, en cartelas con rayos lumínicos o con forma de venera, tal como se comprueba en la capilla de Santa Mariana de Jesús, "catedral vieja", las Conceptas, Santo Domingo, Virgen de Bronce y lateral de la Merced. Sin desdeñar, los motivos eucarísticos centrados en las espigas, racimos de uvas, pámpanos y cáliz con el sacramento, a observar en las puertas de la iglesia del Santo Cenáculo, San José El Vecino, Santa Teresita de Misicata y "catedral vieja", en esta última acompañando a la tiara papal y la mitra episcopal.

No puede obviarse tampoco la inclusión puntual de la divisa tradicional de la orden dominica en la puerta central del templo del mismo nombre (h. 1926). Se trata del emblema difundido a partir del siglo XIX, el cual está compuesto por la cruz flordelisada de los Guzmanes al fondo, con

el rosario como devoción mariana crucial, las azucenas referentes a la pureza del fundador, el perro con la antorcha y la estrella en calidad de signos premonitorios en su nacimiento, y el lema *VERITAS* al ser considerada la orden de la verdad.

Por último, deben tratarse con visión global los emblemas de las puertas de la iglesia de San Alfonso (Juan Bautista Stiehle, h. 1888), conforme a su calidad, cantidad y simbolismo tanto en las partes frontales como traseras. A través de enmarques lujosos y detallistas —cortinajes, elementos faunísticos, etc.— se disponen motivos eucarísticos, marianos, litúrgicos e institucionales, acompañados de las *Arma Christi*. A saber, anagramas de Jesús y María, sagrados corazones, azucenas, anclas, rosarios, incensarios, libros, plumas, copones y estolas. Entre los símbolos de la Pasión cabría nombrar las cruces, coronas de espinas, clavos, flagelos, columna y gallo. Las referencias episcopales, mitra, báculo y escudo, podrían vincularse al prelado Remigio Estévez de Toral, encargado de facilitar el acceso de los religiosos redentoristas a la ciudad.



*Fig. 10. Emblema de la orden dominica en la puerta principal de la iglesia de Santo Domingo. Hacia 1926. Fotografía del autor.*

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este trabajo es fruto de una estancia de investigación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador), bajo el soporte económico de la Universidad de Málaga.

<sup>2</sup>También denominado sombrero Panamá, es un tradicional sombrero ecuatoriano de ala ejecutado con hojas trenzadas de un tipo de palma.

<sup>3</sup>KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Élites y la Nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador, 1840-1930*. Cuenca: Universidad, 2016, págs. 183-187.

<sup>4</sup>ARTEAGA MATUTE, Diego. *El artesano en la Cuenca colonial (1557-1670)*. Cuenca: Casa de la Cultura, 2000, págs. 47-54.

<sup>5</sup>ARTEAGA MATUTE, Diego. *Los artesanos de Cuenca, en el siglo XIX*. Cuenca: CIDAP, 2006, págs. 55-65.

<sup>6</sup>JARAMILLO PAREDES, Diego. "Artesanías en la arquitectura". En: *Cuenca, ciudad artesanal*. Cuenca: Municipalidad, 2008, pág. 91.

<sup>7</sup>ARTEAGA MATUTE, Diego, *Los artesanos de...* Op. cit., págs. 115-132.

<sup>8</sup>ULLAURI VALLEJO, Marlene. “El color en la carpintería de la arquitectura civil y religiosa de Cuenca. Aproximación desde la práctica”. En: CARDOSO, Fausto (Ed.). *Discurso y experiencias para la gestión del patrimonio*. Cuenca: Universidad, 2017, págs. 146-151.

<sup>9</sup>OCHOA ZAMORA, Francisco. *El templo y convento de San Francisco de Cuenca: del ocaso a la renovación* (tesis de grado). Cuenca: Universidad, 2008, págs. 95-98.

<sup>10</sup>NAVARRO, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Quito: TRAMA, 2006, págs. 138-140; ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio*. Quito: TRAMA, 2007, págs. 97-98.

<sup>11</sup>ENCALADA VÁSQUEZ, Oswaldo. “Las artesanías olvidadas”. En: *Cuenca, ciudad artesanal...* Op. cit., págs. 258-259.

<sup>12</sup>ANDRADE Y CORDERO, César. “Casas, caserones, puertas, ventanas, balcones de ayer”. En: MALO GONZÁLEZ, Claudio (Coord.). *Expresión estética popular de Cuenca*. Cuenca: CIDAP, 1983, págs. 387-401.

<sup>13</sup>MOSCOSO CORDERO, María Soledad. *Arquitectura historicista en Cuenca: la iglesia de San Alfonso*. Tesis de Grado. Cuenca: Universidad, 2008, pág. 121.

<sup>14</sup>QUESADA MOLINA, Felipe. “La construcción con madera en la ciudad de Cuenca, Ecuador”. *Estudios sobre Arte Actual* (La Laguna), 4 (2016), s/págs.

<sup>15</sup>JAMIESON, Ross William. *De Tomebamba a Cuenca. Arquitectura y arqueología colonial*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2003, págs. 100-101.

<sup>16</sup>CORDERO IÑIGUEZ, Juan. *María en las Artes Cuencanas*. Cuenca: Universidad, 2004, págs. 20-24.

<sup>17</sup>“Puertas de Cuenca: arte y belleza”. En: *Tres de noviembre*. Cuenca: Dirección Municipal de Educación y Cultura, 2007, págs. 91-92.

<sup>18</sup>KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Historia del monasterio de las Conceptas de Cuenca, 1599-1999*. Quito: 1999.

<sup>19</sup>“Puertas de Cuenca: arte... Op. cit., págs. 98-99.