

LA DECORACIÓN MURAL
DE JUAN MIGUEL SÁNCHEZ
EN LA PARROQUIA DE SANTA TERESA:
UNA APORTACIÓN SINGULAR
EN EL ARTE SACRO SEVILLANO
DEL SIGLO XX

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ'S MURAL DECORATION
AT SAINT THERESA PARISH CHURCH: A SINGULAR
CONTRIBUTION TO SEVILLIAN SACRED ART
OF THE 20TH CENTURY

JUAN PALOMO-REINA
Universidad de Sevilla. España
ORCID: 0000-0001-7349-8602
palomore@us.es

Las pinturas murales que Juan Miguel Sánchez Fernández realizó en 1961 para decorar el interior de la parroquia de Santa Teresa de Sevilla constituyen una aportación original y de gran modernidad en la pintura mural y el arte sacro sevillano del siglo XX. A través del análisis de los aspectos técnicos, formales e iconográficos de estas pinturas murales al fresco, el artículo pretende rescatar del olvido esta obra única, que no ha sido anteriormente estudiada, constatar su importancia para la historia de la pintura mural en España y ampliar el conocimiento sobre la trayectoria artística y biográfica de su autor.

Palabras clave: Juan Miguel Sánchez; pintura al fresco; pintura mural; arte sacro del siglo XX; Sevilla.

The mural paintings that Juan Miguel Sánchez Fernández created to decorate the interior of the Church of Saint Theresa in Seville in 1961 are a relevant contribution of great innovation to mural decoration and to Sevillian sacred art of the 20th century. Through the analysis of the technical, formal and iconographic aspects of these fresco mural paintings, this paper tries to rescue this unique work, that hasn't been previously studied, to realize its importance for the history of mural decoration in Spain and to expand the knowledge of the author's historic and biographic information.

Key words: Juan Miguel Sánchez; fresco painting; mural painting; 20th century sacred art; Seville.

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

El pintor Juan Miguel Sánchez Fernández (1900-1973), tras varios años de formación en la Escuela de Artes y Oficios y en la Academia de Bellas Artes de Sevilla con García Ramos, Mattoni y Gonzalo Bilbao, orientará su quehacer artístico hacia una concepción más moderna de la pintura y del diseño de carteles, influenciado por la novedosa y colorista obra pictórica de Gustavo Bacarisas (1873-1971)¹.

En el ecléctico panorama sevillano de principios de siglo, destacan, junto a manifestaciones tardías de la pintura de historia y de un anticuado costumbrismo, una pintura luminista de influencia sorollesca y novedosa factura, al tiempo que se da un desarrollo del diseño de carteles. En este campo, Juan Miguel cosecha grandes éxitos, entre los que cabe señalar el primer premio en el concurso de fiestas de primavera de Sevilla de 1925, la tercera medalla en la sección de arte decorativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 por su obra fauvista *Aurora Sevillana*, el primer premio en el concurso de portadas de la revista *Blanco y Negro* de ese mismo año y el cartel para la Exposición General Española en Sevilla y Barcelona de 1929. A través de su obra cartelística, supera el costumbrismo que domina el panorama sevillano y aporta un concepto más moderno y rupturista, que va a suponer “una auténtica renovación del género”². Hay que destacar sus magistrales carteles de las fiestas de primavera de 1929, *Palomas de la Giralda* y *Luz y gracia de Sevilla* de 1931, considerado, este último, como su mejor cartel, de concepto plano, encuadre dinámico, gran riqueza cromática y un lenguaje sintético que provoca un potente impacto visual con aire alegre y festivo³. Un crítico de la época, comentando este cartel, afirma: “Juan Miguel Sánchez, que es tal vez la sensibilidad más fina en toda la generación de cartelistas sevillanos, ha sentido la necesidad de hacer el cartel de nuestra ciudad rompiendo los moldes tradicionales y ha pintado la Sevilla actual”⁴.

Con respecto a su producción pictórica, hay que señalar el éxito de la exposición individual en San Sebastián en 1939, su participación en distintas colectivas y en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en donde obtiene una segunda medalla en la de 1945 y una primera medalla en la de 1948 con su lienzo *La lección de los seises* del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵.

¹ Entre los carteles más modernos de Bacarisas que influyen en la producción cartelística posterior, hay que señalar el de las Fiestas de Primavera en Sevilla de 1917 –considerado el primer cartel moderno de Sevilla (Rodríguez, 2000: 506)– y el de la Exposición Iberoamericana de 1929, ambos de concepto plano, vivos colores y gran dinamismo.

² De la Banda, 2010: 286.

³ Rodríguez, 2000: 533.

⁴ Rodríguez, 2000: 530.

⁵ De la Banda, 2010: 263.

Mientras que sus carteles y pinturas murales suponen una aportación original y novedosa, su pintura de caballete, por el contrario, se mantiene dentro de una línea más convencional y conservadora, propia de la pintura sevillana del momento.

En la polifacética actividad de Juan Miguel, hay que señalar una faceta menos conocida, pero necesaria para comprender en profundidad su obra, que es el diseño de interiores de establecimientos comerciales, actividad que realiza profesionalmente a través de la empresa Sánchez-Gómez, junto al abogado Manuel Gómez Moreno, que desempeña la parte administrativa, ocupándose él de la artística⁶.

Los diseños de estos interiores tienen un aire vanguardista y suponen una gran novedad en el ambiente sevillano, en donde llaman la atención los murales con aire cubista del desaparecido Bar Plata, los de la Horchatería Fillol, que recuerdan el aire fauvista de los murales de la estación de autobuses, los interiores de Almacenes Íñiguez, la Galería Velázquez o la Farmacia Nueva de la calle Francos, entre otros, que llegaron a cambiar los gustos de los viejos comercios sevillanos⁷.

Otro ámbito en el que realiza una singular aportación es el de las artes suntuarias, en donde su creatividad da lugar a originalísimos e innovadores diseños para la cofradía sevillana de los Negritos, de la que fue hermano y director artístico desde 1952⁸. Juan Miguel mostró un enorme interés y entusiasmo ante estos diseños, que pretendió que fueran una obra única y distinta a todo lo que se había hecho en el mundo de las cofradías⁹. Y, efectivamente, con sus originales y novedosas formas y su diseño dinámico, suponen una renovación del lenguaje tradicional de la Semana Santa de Sevilla, dominado por una estética neobarroca.

En 1956 se termina el retablo de madera dorada que diseña para la Virgen de los Ángeles, que iba a ser complementado con un conjunto de pinturas murales en el presbiterio de la capilla de la hermandad de los Negritos, que no llegará a realizar. En 1957 inicia el diseño para los bordados del manto, el palio y la corona de la Virgen, concluyéndose estos en 1961, 1964 y 1970 respectivamente¹⁰.

Su compromiso en la vida cultural de su época le lleva a ser vicepresidente del Centro de Estudios Andaluces en 1932, presidente del Ateneo Sevillano desde 1932 a 1934 y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla desde 1956. Además, en 1966 recibe la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Junto a estas actividades y a su

⁶ Burgos, 1997: 514.

⁷ Burgos, 1997: 514.

⁸ Moreno, 1997: 445.

⁹ Moreno, 1997: 449.

¹⁰ Moreno, 1997: 448-449.

quehacer artístico, lleva a cabo una importante labor docente como profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes hispalense, obteniendo en 1943 la Cátedra de Procedimientos Técnicos de la Pintura, que ocupa hasta su jubilación en 1970¹¹. En 1973, a la edad de setenta y tres años, fallece en Sevilla.

LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA MURAL DE JUAN MIGUEL SÁNCHEZ

Con un profundo conocimiento y gran experiencia en el manejo de difíciles técnicas murales como el fresco o la encáustica, Juan Miguel llevará a cabo lo mejor de su producción en el campo de la pintura mural, en donde puede ser considerado como uno de los más representativos pintores muralistas de los años cuarenta y cincuenta en España¹². Su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sevilla en 1956, dedicado a la pintura al fresco, manifiesta su interés por recuperar y profundizar en el conocimiento de esta técnica, de la que describe sus procesos y métodos, y la importancia de transmitirla a las nuevas generaciones de artistas.

Con respecto a la necesidad de rescatar esta técnica para la creación artística de su tiempo, subraya “el gran valor plástico de la misma y las posibilidades sin límites que al practicarla nos ofrece, por creer que con la divulgación de esta antigua técnica de pintura mural, después de tanto tiempo olvidada y tantas veces desprestigiada por culpa de falsas manipulaciones de pintores desaprensivos, se hace una buena labor en bien de la pintura de nuestro momento y de la nueva generación de artistas, interesándoles por su cultivo, pues como bien dice el profesor Doerner¹³, ninguna técnica se presta tanto como esta para las creaciones pictóricas del pensamiento moderno. Y es por ello por lo que me decido a contribuir hoy con mi modesto grano de arena, que no tiene otro valor que el de haber sido obtenido con la experiencia adquirida”¹⁴.

La decoración mural más antigua que conocemos de Juan Miguel está fechada en 1941 y se encuentra en el vestíbulo de la estación de autobuses del Prado de San Sebastián de Sevilla¹⁵. Está compuesta de ocho grandes frescos, de tres metros de altura cada uno, en los que distintos paisajes andaluces y escenas costumbristas del siglo XIX aparecen representados con un aire moderno, que recuerda el sentido constructivista de Vázquez Díaz, adornados con un vivo colorido de estética fauve¹⁶.

¹¹ De la Banda, 1987: 112.

¹² Pérez, 1997: 522.

¹³ Se refiere al manual de Max Doerner *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, publicado por primera vez en castellano en Barcelona en 1946.

¹⁴ Sánchez, 1974: 18.

¹⁵ Fernández, 2001: 257-268.

¹⁶ Guash, 1981: 15.

En 1946 decora el ábside de la parroquia de la barriada de la Electromecánica de Córdoba, con la figura de Cristo resucitado en el centro rodeado de la Virgen María, San Juan Evangelista y los arcángeles San Rafael y San Gabriel¹⁷.

Su segunda obra importante de temática religiosa es una alegoría de la Eucaristía, de 1949, en el coro de la iglesia de San Luis de Sevilla¹⁸, en donde consigue integrar a la perfección su pintura con las ya existentes de Domingo Martínez y Lucas Valdés.

En 1953 pinta los murales de la capilla del Carmen en el barrio de Elcano, que representa la llegada de la expedición capitaneada por Juan Sebastián Elcano a Sevilla tras la primera vuelta al mundo, con la imagen de la Virgen del Carmen, en una composición compleja, realizada también al fresco, con gran cantidad de figuras y una rica iconografía¹⁹.

En 1956 ejecuta los murales de la capilla de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y cuatro años más tarde los murales que son objeto del presente estudio.

Además de las anteriores, pinta una serie de murales en los vestíbulos de varios edificios de viviendas en Sevilla. De 1955 son los tres murales del edificio Elcano en la avenida de las Razas, en donde podemos contemplar una composición con figuras alegóricas de Castilla y América, otra con personajes del siglo XVI frente al Guadalquivir en Sevilla y la última que representa una playa de las Indias en primer plano con un mar luminoso al fondo surcado por distintas embarcaciones.

Las pinturas al fresco del vestíbulo del número 18 de la sevillana calle Marqués de Paradas representan escenas muy similares a la anterior, de la Sevilla del quinientos, con el río y la Giralda al fondo. Estos murales poseen una gran modernidad por sus formas simplificadas y de concepción plana, su luminoso colorido y los ricos y variados efectos decorativos en los ropajes de las figuras, a base de líneas y puntos de colores, que recuerdan las superficies coloreadas del mural de Santa Teresa.

Por otra parte, son varios sus murales desaparecidos, como los frescos del Bar Plata, la fachada del Banco Vitalicio en la plaza Nueva, las pinturas murales de su domicilio en la calle Matahacas, las del salón de actos del edificio de Radio Nacional de España y la decoración de la Horchatería Fillo²⁰.

LA DECORACIÓN DE SANTA TERESA, UN PROYECTO SINGULAR

La iglesia de Santa Teresa es construida en 1961 por el arquitecto sevillano Alberto Balbontín de Orta (1903-1972) para la nueva barriada sevillana del mismo

¹⁷ De la Banda, 1986: 107-109.

¹⁸ De la Banda, 2010: 270.

¹⁹ Palomo, 2018: 439-456.

²⁰ De la Banda, 1987: 116.

nombre. Situada en la plaza de las Moradas, esta modesta construcción, aunque no se encuentra entre las obras importantes de su autor, posee ciertos aspectos originales en el panorama arquitectónico sevillano de los años sesenta²¹. A diferencia de otras iglesias construidas en estas fechas e influenciadas por los principios de la arquitectura racionalista –como las de San Pablo, Nuestra Señora del Pilar y Nuestra Señora de los Remedios de 1962, y las de San Ignacio de Loyola y San Pío X de 1964²²–, la iglesia de Santa Teresa presenta una imagen diferente. Mientras que en las anteriores predominan los planos rectos y las líneas verticales y horizontales, en esta se introducen formas curvas que dan lugar a un espacio arquitectónico más dinámico y singular.

Pero el aspecto más original, que la diferencia y la destaca de las anteriores, es, sin duda, la importancia que tiene la pintura mural en la decoración de su interior. En otras iglesias sevillanas decoradas con pinturas murales, el protagonismo lo tienen los retablos situados en el presbiterio o en los muros de las naves laterales. En el interior de la iglesia de Santa Teresa, por el contrario, la pintura mural disfruta del protagonismo absoluto al no poseer ningún retablo ni obras escultóricas sobre sus muros. Las pinturas murales se integran a la perfección en las formas arquitectónicas, lo que pone de manifiesto la existencia de un proyecto muy estudiado, en el que posiblemente hubo una estrecha colaboración entre pintor y arquitecto, ambos profesores de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en estas fechas.

Con una planta de 35 metros de largo por 25 de ancho, el templo posee cuatro capillas en los extremos, quedando la zona que ocupa la asamblea litúrgica con forma de cruz griega. Las cubiertas son dos bóvedas semiesféricas rebajadas, coronadas por una cúpula vaída con linterna, que, junto a tres vitrales circulares, ilumina el espacio interior. La fachada principal destaca por su simplicidad, con la puerta en el centro sobre la que se sitúa un gran vitral circular, posee un alero ligeramente arqueado, sobre el que se levanta una original espadaña de diseño sintético, con dos campanas, cubiertas por arquivado y frontón partido, en cuyo centro se eleva una hermosa cruz. Sobre la linterna, la original veleta compuesta por una cruz estilizada en el centro, atravesada perpendicularmente por un ancla y tres peces, introduce elementos iconográficos característicos del arte cristiano primitivo en esta arquitectura sacra del siglo XX.

Impulsado por la búsqueda de la originalidad, Juan Miguel aporta a este espacio eclesial el aire moderno, novedoso y dinámico que domina en sus carteles, sus interiores comerciales y sus diseños para la hermandad de los Negritos, que

²¹ En el catálogo de la obra arquitectónica de Alberto Balbontín, aparecen únicamente los dibujos de la planta y alzado de esta iglesia en el apartado que recoge las barriadas que diseñó, no incluyéndose esta construcción en el apartado de iglesias y edificios religiosos. Pérez-Humanes, 2005: 170-171.

²² Capilla/Ramos/Sánchez, 2003: 262.

constituyen, estos últimos, una de las actuaciones más renovadoras de la Semana Santa de Sevilla²³. Por tanto, su obra se encuentra en esa corriente de renovación en la que, desde mediados del siglo XIX, numerosos artistas han buscado nuevas formas y lenguajes para el arte sacro de su tiempo. Así, en otros países europeos, cabría señalar a los muralistas de Beuron, Georges Roualt (1871-1958), Georges Desvallières (1861-1950) o Maurice Denis (1870-1943), impulsor de un movimiento de renovación del arte sacro a través de su obra pictórica, sus escritos²⁴ y la fundación de los *Ateliers d'art Sacré*. Ante estos aires renovadores, el Concilio Vaticano II acabará recogiendo en sus documentos la apertura a una renovación del arte cristiano, cuando manifiesta que “la Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que [...] aceptó las formas de cada tiempo, [...] también el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia”²⁵.

ANÁLISIS FORMAL, TÉCNICO Y CROMÁTICO DE LOS FRESCOS DE LA IGLESIA DE SANTA TERESA

La decoración mural de la iglesia de Santa Teresa es, junto a la de la estación de autobuses, la de mayores dimensiones que realiza Juan Miguel Sánchez en toda su carrera artística y es, al mismo tiempo, la más importante de su etapa de madurez. Con sesenta y dos años y cercana su jubilación como profesor en la Escuela de Bellas Artes, se encuentra en plena actividad como pintor muralista. Los frescos de esta iglesia, de distintos tamaños y formas, ocupan catorce paramentos interiores, creando un espacio pictórico exuberante, lleno de elementos decorativos y ricas imágenes que son el resultado de un exhaustivo proyecto mural. Desde un punto de vista formal, la concepción más volumétrica que tenían murales anteriores, como el de la capilla del Carmen de Elcano²⁶, desaparece en estas pinturas, ejecutadas ocho años más tarde, en las que se afirma un concepto plano, más alejado de la representación naturalista, en donde prima la simplificación y estilización de las formas, encontrándose más en consonancia con su lenguaje cartelístico. Cada composición está constituida por líneas que dividen el espacio en

²³ Pérez, 1997: 517.

²⁴ En su libro *Nouvelles Theories sur l'art moderne sur l'art sacré, 1914-1921*, publicado en París en 1922, Maurice Denis expone sus ideas sobre la decadencia, el renacimiento y las nuevas tendencias del arte sacro de su época y sobre la fundación de la Escuela de Arte Sacro. Posiblemente Juan Miguel pudiese haber conocido este libro, dado su interés por crear obras novedosas en el ámbito del arte sacro y por encontrarse esta publicación en la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

²⁵ Sacrosanctum Concilium, VII, 123.

²⁶ Palomo, 2018: 444.

múltiples planos, introduciendo un orden y creando efectos dinámicos mediante recorridos visuales y contrastes entre zonas claras y oscuras. El resultado es un espacio estructurado que evoca la estética cubista²⁷, el constructivismo y algunas obras futuristas. En algunas zonas, las gradaciones conseguidas a través de punteados recuerdan a sus carteles, especialmente el de 1942 y el que contiene la figura de la Verónica, de 1948, cuyo rostro es muy similar al de la santa carmelita del mural que nos ocupa.

Otro aspecto de interés es el empleo de la línea para delimitar las formas, recurso que le permite no perder los contornos en la técnica al fresco y obtener un dibujo más rotundo.

El tratamiento de las superficies pictóricas es una cuestión muy original en la obra de Juan Miguel Sánchez, ya que el color se aplica a base de pequeños toques separados que recuerda la técnica divisionista del neoimpresionismo –aunque no emplea el recurso del contraste de colores complementarios– y la luminosidad de la técnica musivaria, en la que los tonos separados, contenidos en teselas, se mezclan ópticamente. Con este divisionismo se consigue un efecto dinámico y vibrante y un cromatismo más bien ligero, de poca saturación y gran luminosidad. Otra característica de la pintura de Juan Miguel es su *horror vacui*, que se manifiesta en un espacio pictórico profusamente decorado, sin apenas zonas vacías, dominando sus composiciones una atmósfera exuberante, muy propia, por otro lado, de la pintura y escultura del barroco sevillano.

Con respecto a la técnica al fresco, con la que están pintados los murales de Santa Teresa, Juan Miguel considera esta técnica como única e insuperable, cuando afirma que “la fuerza plástica de este procedimiento no puede superarse y ni siquiera igualarse con ningún otro de los conocidos, ya que se reúnen en él las cualidades más características de todos los demás. Posee de la acuarela su frescura y fluida transparencia, del temple y el pastel el mate impecable y etéreo, y de la encáustica y el óleo su extraordinaria fuerza plástica, unido todo ello a otras cualidades que tanto le caracterizan, como son su empaque sobrio y grave, impuesto por el limitado número de colores y condición de los mismos, que pueden emplearse, y su solidez indiscutible a través del tiempo”²⁸.

En el mismo discurso, que está impregnado de su vocación docente, describe con precisión cada uno de los detalles de este procedimiento, que, en los murales de Santa Teresa, aplica con toda corrección, ya que hoy, después de cincuenta y siete años de su realización, se conservan perfectamente, sin apenas grietas, sin alteraciones cromáticas, ni desprendimientos.

Para la ejecución de estos murales Juan Miguel aplica varias capas de mortero de cal y arena. A las dos inferiores, que tienen mayor grosor y proporción de arena, se les denomina *repellado* –compuesta de tres partes de arena y una de

²⁷ Valdivieso, 1986: 481.

²⁸ Sánchez, 1974: 23.

cal- y *revoque* –formada por el mismo mortero más espeso y rugoso- y a las superiores, que son de menor grosor, se les llama *enlucido* –compuesta por dos partes de polvo de mármol y una de cal- y *estucado* –una parte de polvo de mármol y una de cal-, que es la capa sobre la que se aplica el color, mientras está húmeda. Cuando se produce la carbonatación, el color queda integrado en el revestimiento de la pared, formando parte de la misma, a diferencia del resto de las técnicas pictóricas, en las que la pintura es una capa superpuesta al soporte.

Al profundo conocimiento de las técnicas se une, en la pintura de Juan Miguel, el empleo de una paleta limitada, consecuencia del uso de técnicas pictóricas y gráficas que conllevan una limitación cromática, tanto la pintura al fresco –en la que se utilizan solo colores estables en contacto con la cal- como las limitadas técnicas de impresión de carteles propias de los años veinte y treinta, que exigían una reducción en el número de tintas. A esto se refiere Juan Miguel cuando afirma que el empleo de un menor número de colores facilita la mejor percepción de la obra mural, y “por ello debe tenerse siempre presente, según mi experiencia, que cuanto mayor es un mural, más necesaria se hace la simplificación en el color y más perjudicial resulta en él el abuso de los tonos enteros. Así pues, mi paleta para esta técnica procuro que sea lo más sobria posible y, por tanto, solo utilizo, generalmente, los colores que doy a continuación: Blanco, la cal; negro, de marfil; tierras, natural y quemada; ocre amarillo, claro y oscuro; rojo, de óxido de hierro; rojo tierra de Sevilla; verde, de óxido de cromo; verde de óxido de cobalto, y azul, de óxido de cobalto”²⁹.

En el fresco, los pigmentos, diluidos en agua, son aplicados con rápidas y directas pinceladas, evitando hacer correcciones y superponer sucesivas capas de pintura. Esta manera de trabajar exige una gran destreza y habilidad, que solo se adquiere con la práctica y el estudio de los grandes maestros a los que Juan Miguel profesa gran admiración, como es el caso de Fray Angélico, de quien señala que “tenía por costumbre no retocar ni corregir ninguna obra suya, sino dejarla siempre tal y como había quedado la primera vez, por creer, según decía, que tal era la voluntad de Dios. Con lo que nos hace ver claramente que gran parte de la belleza de los célebres frescos del fraile pintor se debe, sin duda alguna, a su santa costumbre de una parte, y de otra a los profundos conocimientos técnicos que poseía. A esta difícil facilidad de ver, sentir y hacer que está siempre presente en todas sus creaciones y son cualidades fundamentales para poder emplear con éxito el procedimiento pictórico mural de que hemos tratado”³⁰.

²⁹ Sánchez, 1974: 28.

³⁰ Sánchez, 1974: 30.

ICONOGRAFÍA DE LOS MURALES DEL PRESBITERIO: LA TRANSVERBERACIÓN, LA TRINIDAD Y LA ALEGORÍA DE LA EUCARISTÍA

Juan Miguel trabaja en estos murales al mismo tiempo que realiza los diseños para la hermandad de los Negritos. Son, por lo tanto, dos obras coetáneas, que poseen múltiples conexiones formales e iconográficas. Por eso, el estudio de los frescos es indispensable para entender el significado de los diseños³¹, que son además los más originales y completos, desde un punto de vista iconográfico, de las cofradías sevillanas³² y además poseen una gran coherencia con su estilo y obra pictórica.

La pintura mural más importante de la iglesia, por su temática, composición y sus mayores dimensiones, ocupa el muro del fondo del presbiterio. Posee una altura de 7,5 por 12 metros de anchura, su lado superior tiene forma curva como la bóveda rebajada que cubre la nave principal. Aunque la pared es recta, da la impresión de poseer cierta concavidad debido a la influencia que ejercen en la percepción las líneas horizontales curvas que atraviesan la pintura en su mitad inferior.

A nivel formal, la composición se ordena en torno a un triángulo central que tiene su vértice superior en la unión del muro con la bóveda, y la base en el extremo inferior, tocando el pavimento³³. A ambos lados del triángulo, dos planos dividen el espacio enmarcando la escena central, como transición a la zona ocupada por los cuatro grandes arcángeles que contemplan el acontecimiento místico (Figura 1). El resultado es una forma trapezoidal –más estrecha arriba y más ancha en su base– de tonos amarillos y ocres decorado con estrellas de distintos tamaños sobre un fondo de color tierra oscuro repleto de pequeños puntos amarillos. Es, por lo tanto, una composición compleja, muy bien estructurada y formada por múltiples planos.

Desde un punto de vista iconográfico, esta gran pintura mural representa la transverberación de Santa Teresa, tema muy desarrollado en la iconografía tereciense desde el siglo XVI, cuyo referente textual lo encontramos en la narración de esta experiencia mística que hace la santa en su *Libro de la Vida*: “veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, [...] no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan; deben ser los que llaman querubines, que

³¹ Pérez, 1997: 526.

³² Pérez, 1997: 530.

³³ Esta ordenación en torno a un triángulo central se utiliza también en el mural del presbiterio de la capilla del Carmen de Elcano en Sevilla, en el que coinciden con el vértice superior la figura de la Virgen y el niño y con la base la línea que unifica los pies de las figuras de primer plano.

los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego; este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento”³⁴.

En otras representaciones de este tema –especialmente a partir del barroco–, el ángel adquiere unas mayores dimensiones, como se puede constatar en el máximo exponente de esta iconografía, el grupo escultórico de Bernini, el Éxtasis de Santa Teresa de la iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma. Por el contrario, el ángel pintado en el mural objeto de este estudio es de pequeñas proporciones, de aspecto luminoso, bello rostro, sonrojadas mejillas, rubia cabellera y túnica ricamente decorada. De él emanan, en distintas direcciones, rayos de luz dorada y en la flecha que acaba de lanzar desde su mano, aun abierta, se descubre la figura de una pequeña paloma en su extremo posterior, símbolo del Espíritu Santo (Figura 2).

En el centro del muro, la santa, con hábito carmelita, aparece en éxtasis, inclinada hacia atrás, con la mirada puesta en el cielo y los brazos abiertos, sosteniendo el crucifijo en la mano izquierda y un original rosario cuyas cuentas son blancas estrellas³⁵. En el pecho se muestra su corazón sobre el que se levanta una cruz.

La escena es muy dinámica debido a las posiciones y gestos de la santa y del ángel, que se mueve hacia ella, estando los dos suspendidos en el aire y rodeados por una filacteria ondulante que engloba a las dos figuras y en donde se pueden leer los versos teresianos: “VIVO SIN VIVIR EN MÍ Y TAN ALTA VIDA ESPERO, QUE MUERO PORQUE NO MUERO”³⁶. Completan la escena tres querubines, de vivos colores amarillos y azules, que llevan inscritas en su pecho las virtudes teologales: esperanza, fe y caridad. De dimensiones monumentales y sirviendo de marco al acontecimiento místico, cuatro grandes arcángeles –dos a la izquierda y dos a la derecha– sostienen sendas filacterias con

³⁴ Teresa de Jesús, 2015: 164.

³⁵ Los atributos más comunes con los que se representa a la santa son el crucifijo, como signo de una vida unida a la pasión de Cristo; el libro, la pluma y el tintero, que la identifican como escritora prolífica; y el birrete, como doctora de la Iglesia. Sin embargo, es menos frecuente la introducción del rosario.

³⁶ Teresa de Jesús, 2015: 274.

la inscripción “CANTARÉ ETERNAMENTE LAS MARAVILLAS DEL SEÑOR”³⁷, la misma leyenda que aparece en latín en el único retrato para el que, bajo obediencia, posó la santa y que fue pintado del natural por fray Juan de la Miseria: “MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO”³⁸.

En la zona superior del mural está representada la Santísima Trinidad mediante una forma triangular de la que surgen las alas abiertas de una geométrica paloma, símbolo del Espíritu Santo³⁹. En su parte inferior, las alas se pueden percibir también como mangas de las que surgen dos grandes manos abiertas marcadas por los estigmas de la crucifixión, lo que constituye la representación de la segunda persona de la Trinidad: el Hijo. La primera persona, Dios Padre, parece estar representado, de forma misteriosa, por un círculo oscuro como un sol del que parten rayos claros situado detrás del vértice-cabeza de la paloma, sobre la que se lee la inscripción “SANCTA TRINITAS UNUS DEUS”. Se trata de una imagen de gran originalidad, en la que, con elementos significativos del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, se obtiene una única figura que expresa formalmente la idea teológica de unidad de las tres personas divinas⁴⁰.

En los muros laterales que cierran el presbiterio podemos observar dos grandes arcángeles, que sostienen en sus brazos abiertos sendas filacterias con versos del famoso himno eucarístico de Santo Tomás de Aquino: “PANGE LINGUA GLORIOSI CORPORIS MYSTERIUM” y “TANTUM ERGO SACRAMENTUM VENEREMUR CERNUI”⁴¹. Estos ángeles, de sereno y bellissimo semblante y larga cabellera rubia, tienen una gran similitud con los dos ángeles bordados en la zona inferior del manto de la Virgen de los Ángeles cuyos rostros y manos están tallados en marfil; y recuerdan también a los ángeles pintados en el arco de acceso al presbiterio de la capilla del Carmen del barrio de Elcano⁴². El ángel del muro de la izquierda se encuentra sobre un prado con plantas y flores

³⁷ Salmo 88, 1.

³⁸ El retrato de Santa Teresa de Jesús, pintado en 1576 por fray Juan de la Miseria (†1616), es un óleo sobre lienzo de 82,5 x 79,5 cm, y se encuentra en el convento de San José del Carmen de las madres carmelitas descalzas de Sevilla.

³⁹ El origen de esta figura se encuentra en el pasaje del Evangelio de Marcos que narra el bautismo de Jesús en el Jordán. Mc 1, 10.

⁴⁰ Juan Miguel diseña en estas fechas otra representación más convencional de la Trinidad para el techo del palio del paso de la Virgen de los Ángeles, con la paloma del Espíritu Santo sobre un sol octogonal de lados curvos de los cuales parten unos rayos de forma triangular. Entre ellos se ven cabezas de querubines y estrellas de ocho puntas en el fondo.

⁴¹ Estos versos se incluyen también en la decoración del arco del presbiterio de la capilla del Carmen del barrio de Elcano en Sevilla, que pintó Juan Miguel en 1953. Se trata del comienzo de la primera y la quinta estrofa del himno *Pange Lingua* compuesto por el Doctor Angélico, que se traducen por “Que la lengua humana cante este misterio” y “Adorad postrados este Sacramento”. Estévez, 2000: 61-92.

⁴² Palomo, 2018: 449.

del que brotan altas espigas de trigo (Figura 3) y el de la derecha está junto a una vid repleta de racimos de uvas, constituyendo ambas imágenes un símbolo de la Eucaristía.

A ambos lados de los ángeles se encuentran sendos conjuntos florales con abundantes flores de la pasión en el centro, rodeadas de lirios y flanqueadas por dos grandes palmas (Figura 4). Este conjunto floral, que también incluye Juan Miguel en otros murales, como los de la parroquia de la barriada de la Electromecánica en Córdoba, hace presente la pasión, muerte y resurrección de Cristo, simbolizadas en la característica flor de la pasión y en las palmas, que simbolizan el triunfo de Cristo sobre la muerte.

Los cuatro arcángeles que contemplan la escena de la transverberación, junto con los dos representados en la alegoría de la Eucaristía y con el arcángel Gabriel de la escena de la anunciación, suman en total el número de los siete arcángeles que se mencionan en la Biblia⁴³.

La zona inferior del mural está ocupada por un friso ligeramente curvado en el que se representan simétricamente doce monjas carmelitas divididas en dos grupos y sobre ellas, una franja ocupada por cuatro espadañas con campanas al vuelo.

La versión que de este tema hace Juan Miguel merece ser mencionada por su originalidad entre otras representaciones singulares de la iconografía teresiana del siglo XX, como la ilustración de Maurice Denis también sobre la transverberación de Santa Teresa, las que pintó sobre la vida de la santa José María Sert, o los murales de Pancho Cossío sobre la glorificación de la santa junto a San Juan de la Cruz⁴⁴.

PINTURAS MURALES DE LA NAVE CENTRAL Y DE LAS CAPILLAS DEL SAGRARIO Y DEL BAPTISTERIO

Rodeando la zona central de la nave de la iglesia hay cuatro murales que representan a los cuatro evangelistas⁴⁵. Sus rostros, envueltos en un halo de misticismo, miran al cielo, recibiendo la inspiración divina y, con pluma en mano, se disponen a dejar por escrito el evangelio en las páginas blancas de un libro abierto (Figura 5). Junto a cada evangelista aparece una gran palma y la figura simbólica que lo representa: San Mateo, el ángel; San Marcos, el león; San Lucas, el toro;

⁴³ En la Biblia se menciona que son siete los arcángeles en el Libro de Tobías 12,15 y Apocalipsis 8, 2. De estos siete solo aparecen los nombres de tres: Gabriel, Miguel y Rafael.

⁴⁴ Ruiz de Loizaga, 2015: 712-718.

⁴⁵ Otras versiones de este tema se pueden contemplar en los bordados del palio de la Virgen de los Ángeles.

y San Juan, el águila⁴⁶. La iconografía del tetramorfos, que ocupaba los ábsides románicos, rodeando la imagen de la *Maiestas Domini* y las pechinas de las cúpulas renacentistas y barrocas, se encuentra aquí en estos cuatro paramentos centrales de la iglesia.

Los dos muros laterales de la nave de la iglesia están decorados con sendos paisajes geometrizados, a base de parcelas romboidales, campos sembrados y árboles frutales, plantas y grandes palmeras cargadas de dátiles, que van alternando con las distintas escenas de un viacrucis de formas sintéticas y escuetas. Cada estación del viacrucis aparece representada únicamente por una pequeña cruz de madera adosada al mural, con corona de espinas pintada en su centro, sobre una colina ondulante, exceptuando la relativa a la crucifixión que presenta una colina más alta, rematada con las tres cruces del Gólgota. Las palmeras junto con las colinas y las cruces se van repitiendo a determinados intervalos creando un ritmo a lo largo de todo el paramento que, junto a las ondulaciones de las colinas y las formas curvas del contorno superior del mural, consiguen crear un efecto de gran dinamismo en la superficie pintada (Figura 6).

Contemplando este original viacrucis, podemos imaginar el que Juan Miguel Sánchez podría haber realizado para decorar las paredes de la basílica del Gran Poder de Sevilla. A este proyecto se refieren los arquitectos de dicho templo en una entrevista en 1961: “la serie de paramentos que aparecen actualmente desnudos, deberán ir enriquecidos con pinturas al fresco, que a más de su efecto decorativo, conseguirán la intimidad propicia al recogimiento”⁴⁷. A la autoría de estas pinturas se refiere en otra entrevista Antonio Delgado, hijo de uno de los arquitectos de la basílica, que menciona que al pintor Juan Miguel Sánchez se le encargó que realizara un viacrucis, que “iba al fresco. [Y que] Llegó a realizar un boceto pero sin figuras humanas, ya que se entendía que el Señor lo era todo. Yo vi algunos de esos bocetos”. Y continúa el autor del artículo señalando que “como ejemplo de esta colaboración pone la iglesia de Santa Teresa realizada por Balbontín y decorada por Sánchez”⁴⁸.

Los paramentos interiores que flanquean la puerta de entrada al templo están decorados con rosales de rosas blancas y bellos árboles de los que cuelgan dinámicas filacterias con leyendas marianas: “AVE MARÍA PURÍSIMA” (Figura 7) y “SIN PECADO CONCEBIDA”, y algunas letanías lauretanas como “MATER DIVINAE GRATIAE”. Estas composiciones florales, con árboles y palmas, que simbolizan la pureza y virginidad marianas, son muy similares a las que Juan Miguel pintó en los murales de la capilla de la Real Maestranza de Sevilla, y a los que diseñó para los bordados del manto, el palio y la corona de la Virgen de los

⁴⁶ Los referentes textuales de esta iconografía se encuentran en la Biblia en el libro del profeta Ezequiel (Ez. 1, 10) y el libro del Apocalipsis (Ap. 4, 7).

⁴⁷ Anónimo, 1965: 83.

⁴⁸ Parejo, 2017.

Ángeles. Junto a esta exuberancia vegetal, Juan Miguel incluye a lo largo de todo el mural un elemento singular que anima y dinamiza el espacio plástico. Se trata de las estrellas, que, con distintas formas y tamaños, ocupan los fondos de todos los murales de Santa Teresa, decoran la corona, el manto y el palio del paso de la Virgen de los Ángeles y se incluyen también en sus carteles de Semana Santa de 1942, 1944 y 1948. Son especialmente características las estrellas de ocho puntas, muchas de las cuales aparecen además grabadas en el mortero. Simbólicamente, las estrellas son elementos que hacen referencia a la Virgen María, cuya figura aparece en el Apocalipsis como la mujer coronada de doce estrellas⁴⁹, y las encontramos también en la iconografía de la Inmaculada Concepción y en algunos títulos marianos, como el de *stella maris*.

Para terminar con la nave central, hay que mencionar que en la zona superior de los muros en los que queda al descubierto el hormigón, se encuentran los vitrales ideados también por Juan Miguel, con forma circular y con un diseño bastante novedoso por sus formas simplificadas y dinámicas, que dan lugar a la figura de un ancla, un elemento muy utilizado en la iconografía paleocristiana y usual en otras obras murales de Juan Miguel.

Con respecto a los murales que decoran las capillas, hay que señalar en primer lugar el de la capilla del Sagrario, de 4,5 metros de ancho por 6 de alto, que se encuentra dividido horizontalmente en dos partes. La inferior, de dos metros de altura aproximadamente –en la que se incrustó el tabernáculo en una intervención posterior–, representa una alegoría de la Eucaristía, con espigas de trigo junto a vides y dos franjas de estrellas con los colores marianos blanco y azul. En la zona superior se representa la escena de la Anunciación, en la que una joven Virgen María, de largos y rubios cabellos, aparece sentada, con un libro abierto en el regazo, habiendo sido sorprendida por el ángel cuando se encontraba meditando las sagradas escrituras. El arcángel San Gabriel de pie, con larga cabellera, ataviado con túnica ricamente ornamentada con motivos florales, capa dorada con estrellas y grandes alas de vivos colores, eleva la mano derecha, al tiempo que sostiene con la izquierda un ramo de azucenas, símbolo de la virginidad de María. Sobre el brazo derecho se apoya una larga filacteria con la inscripción “DIOS TE SALVE MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA, EL SEÑOR ES CONTIGO”. La escena es dinámica y profusamente ornamentada, con tonos dorados y amarillos entre los que destacan cromáticamente el azul del manto y el rojo de la túnica de la Virgen. En la zona superior, incluida en la forma triangular de la Trinidad, se encuentra una paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, de la que emanan rayos dorados que inciden sobre la Virgen y el ángel (Figura 8).

Por último, hay que señalar que el interior de la capilla del baptisterio, a la derecha de la puerta de entrada al templo, está decorado con otro gran fresco que

⁴⁹ Apocalipsis 12, 1.

desarrolla un tema bautismal. Se trata de una original versión del bautismo de Cristo. En la pintura podemos ver un paisaje de árboles frondosos y plantas en flor atravesado por un serpenteante río Jordán, en cuyas aguas se encuentra un cordero en primer plano, que simboliza a Cristo, con una cruz de la que pende una filacteria con la inscripción “ECCE AGNUS DEI”, las palabras que Juan el Bautista pronunció sobre Jesús⁵⁰. Se trata de la única pintura de esta temática que conocemos de Juan Miguel Sánchez.

El carácter festivo, alegre y dinámico, que transmiten las distintas composiciones que figuran en esta extensa decoración pictórica mural, son rasgos habituales en la prolífica obra de Juan Miguel Sánchez, a través de la cual intentó aportar formas originales y aires nuevos en un ámbito, como el arte sacro sevillano, en el que ha pesado tanto la fuerte influencia de las formas del pasado.

Fecha de recepción: 18 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 13 de abril de 2020

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1965): “Tanto monta, monta tanto. Entrevista a Alberto Balbontín y Antonio Delgado Roig”. En: *ABC*, Sevilla, 30-5-1965, p. 83.
- Burgos, Antonio (1997): “Juan Miguel Sánchez y el paso de palio de los Negritos. Lo Juanmiguelino frente a lo Juanmanuelino”. En: Moreno, Isidoro: *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 511-515.
- De la Banda, Antonio (1986): “Los murales de la parroquia cordobesa de la Electromecánica”. En: *Apohteca*, 6, pp. 107-109.
- (1987): “Los Murales de Juan Miguel Sánchez Fernández”. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 15, pp. 109-124.
- (2010): “El pintor portugués Juan Miguel Sánchez Fernández. Magisterio de Bacaristas e influencias de Vázquez Díaz”. En: *Temas de Estética y Arte*, XXIV, pp. 255-292.
- Estévez Gómez, José Ramón (2000): “Santo Tomás de Aquino y la Eucaristía”. En: *Auriensia*, 3, pp. 61-92.
- Fernández, Matilde (2001): “Las pinturas murales de Juan Miguel Sánchez Fernández en la estación de autobuses del Prado de San Sebastián de Sevilla”. En: *Archivo Hispalense*, 256-257, pp. 257-268.
- Capilla, Ignacio/Ramos, Amadeo/Sánchez, José Ignacio (eds.) (2003): *Arquitectura y racionalismo en Sevilla. Inicios y continuidades*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.

⁵⁰ Juan 1, 29.

- Guash, Ana (1981): *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Moreno, Isidoro (1997): *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pérez, Javier (1997): “La obra de Juan Miguel Sánchez y sus diseños para la cofradía de los Negritos”. En: Moreno, Isidoro: *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 517-530.
- Palomo-Reina, Juan (2018): “Las pinturas murales de Juan Miguel Sánchez en la capilla del Carmen del sevillano barrio de Elcano”. En: *Laboratorio de Arte*, 30, pp. 439-456.
- Parejo, Juan (2017): “Delgado-Roig: Unos pensaron en el Panteón y otros en un casino de las Vegas”. En: http://www.diariodesevilla.es/sevilla/Delgado-Roig-pensaron-Panteon-casino-Vegas_0_1105690010.html (Consultado el 27-6-2019).
- Pérez-Humanes, Mariano (coord.) (2005): *Alberto Balbontín de Orta (1903-1972), arquitecto y director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.
- Rodríguez Aguilar, Inmaculada Concepción (2000): *Arte y cultura en la prensa: la Pintura Sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz de Loizaga, María (2015): “Santa Teresa en el lenguaje pictórico de las vanguardias”. En: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 711-726.
- Sánchez, Juan Miguel (1974): *Actualidad y enseñanzas de la pintura al fresco. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría el 19 de noviembre de 1956*. En: *Boletín de Bellas Artes*, II, pp. 1-30.
- Teresa de Jesús (2015): *Obras completas*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Valdivieso, Enrique (1986): *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.



Figura 1. Juan Miguel Sánchez, *La transverberación de Santa Teresa* (muro central del presbiterio), 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla.

Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 2. Juan Miguel Sánchez, *La transverberación de santa Teresa* (detalle), 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 3. Juan Miguel Sánchez, *Arcángel* (muro lateral del presbiterio), 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 4. Juan Miguel Sánchez, *Composición floral*, 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 5. Juan Miguel Sánchez, *San Juan Evangelista*, 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 6. Juan Miguel Sánchez, *Decoración de los muros laterales*, 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 7. Juan Miguel Sánchez, *Árbol con leyenda mariana*, 1961, pintura al fresco, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.



Figura 8. Juan Miguel Sánchez, *Anunciación* (capilla del sagrario), 1961, parroquia de Santa Teresa, Sevilla. Foto: Juan Palomo-Reina.