

**Apuntes sobre un pintor sevillano
contemporáneo. Antonio Maestre Vicario y el
Convento de los Capuchinos de Sevilla.**

**Notes about a contemporary painter from
Seville. Antonio Maestre Vicario and the Capuchin
Convent of Seville.**

José Manuel Báñez Simón

Universidad de Sevilla.

Resumen.

En este artículo aportamos unas primeras notas sobre el pintor sevillano Antonio Maestre Vicario, en el contexto del realismo figurativo que se desarrolla a partir de 1940 y del estudio de varias obras investigadas en el Convento de los Capuchinos de Sevilla.

Palabras clave.

Antonio Maestre, arte del siglo XX, realismo, pintura religiosa, Convento de los Capuchinos.

Summary.

In this article we present some first notes about the Sevillian painter Antonio Maestre Vicario, in the context of the figurative realism that develops from 1940 and the study of

several works investigated in the Convent of the Capuchins of Seville.

Keywords.

Antonio Maestre, 20th century art, realism, religious painting, Convent of the Capuchins.

Antonio Maestre Vicario es un pintor cuya obra se engloba dentro del panorama de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI en el ámbito local sevillano. Falleció en el año 2009 y ello lo convierte en historia de la pintura sevillana, pese a que su obra esté aún vigente. Expuso por última vez en Gijón en el año 2008, mostrándonos una obra de madurez y plenitud evolucionada hacia el hiperrealismo. No obstante no toda su producción fue así, ya que en una originaria etapa de juventud previa a su madurez artística, abordó el constructivismo cubista y neocubista, así como el expresionismo en sus dibujos y pinturas, siempre desde la perspectiva estilística y nunca centrándose en lo conceptual de estas corrientes, resultando de ello una obra figurativa realista de aspecto moderno, en consonancia con lo que se venía desarrollando en Europa y en España a partir de 1940 en esa vuelta a la realidad tras los experimentos de las vanguardias de la primera mitad de siglo. Son estas características estéticas las que encontramos en una serie de bocetos, ilustraciones y en un óleo sobre lienzo que

traemos a colación en el presente trabajo, tras la realización de una investigación en el Convento de los Capuchinos de Sevilla¹.

I El panorama pictórico a partir de 1940. Una vuelta a la figuración realista: El caso español y sevillano.

Antonio Maestre Vicario nació en el año 1941. Su cronología vital y artística está marcada por una serie de sucesos y acontecimientos que repercutieron en la historia política del país y que tuvo su traducción en el arte. Para contextualizar la producción artística de Maestre es necesario conocer qué ocurría en España y cuál fue su influencia en las artes, concentrándonos en el peculiar caso de la escuela sevillana del momento.

Podemos hablar que desde el final de la Primera Guerra Mundial se vino gestando una vuelta a la figuración. Los artistas enfocaron su labor en una suerte de misión para mostrar las realidades de la guerra y no sufrir el mismo destino en el futuro. Esto tuvo notas especialmente agresivas en Alemania en los cuadros de Otto Dix, cuyos ecos se dejaron sentir en los más

¹ Mi más sincero y cariñoso agradecimiento al Dr. D. Antonio Valiente Romero, responsable de la Biblioteca y Archivo General de los Capuchinos en su sede en Sevilla; a D. Ismael Martínez Lunar, quien trabaja infatigablemente para la Orden y cuyos trabajos de diseño enriquecen su patrimonio; y a Fray Francisco Luzón Garrido, Padre Guardián del Convento de los Capuchinos de Sevilla, entrañable y servicial religioso cuya preocupación e inquietud por el patrimonio histórico artístico de su sede permite el desarrollo de una importante labor investigadora en su propio seno. Sin ellos estas páginas no habrían visto la luz.

importantes centros artísticos europeos destacando por ejemplo, el caso italiano, donde el mismo Mussolini llegó a apoyar esta nueva, ruda y determinante figuración en el contexto de su régimen fascista². De igual modo ocurrió en Francia, donde los artistas además se sentían asqueados por los excesos del tachismo y cansados del humor naturalista del *art brut*, recuperando así la realidad social en la pintura en la obra de artistas como Y. Klein, M. Raysse, D. Spoerri, J. Tinguely, Villeglé o P. Restany³.

En el caso español, la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por las consecuencias de las turbulencias políticas y sociales que desencadenaron importantes conflictos bélicos tanto en Europa (con la Segunda Guerra Mundial) como en la misma España (la Guerra Civil). Fueron los años cuarenta y cincuenta de la postguerra, los que trajeron varias coyunturas a nivel político que tuvo su eco en la realidad artística. Valeriano Bozal habló en los primeros compases de estos años, del concepto de “normalidad” o el deseo de alcanzarla; esto es, hacer del nuestro un país normal, semejante a los demás países europeos, empresa con unos importantes contenidos políticos y culturales⁴. Fue especialmente el período de 1940-1975/76 el que persiguió esa búsqueda de la normalidad y en ella se fraguó un arte de notable calidad dentro de nuestras fronteras, pretendiendo el hallazgo de

² RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX. Pintura. Vol. I. Taschen, 2012, Págs. 184-185.

³ GUASCH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007. Barcelona, 2009, Edición ampliada, Primera edición de 1997, Pág. 78.

⁴ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. Vol. II. Madrid, 2013, Pág. 17.

identidades nacionales y el rechazo de manipulaciones históricas para encauzarlo hacia la cultura internacional. Se formaron maestros que siguieron las huellas dejadas por Picasso o Miró, como Eduardo Chillida, Antonio Tàpies, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Albert Ràfols Casamada, Manolo Millares, Joan Hernández Pijuán, Antonio Saura, Eduardo Arrojo, o los componentes del *Equipo Crónica*. Todo esto conformó una red con varios caminos y diferentes direcciones dentro de una diversidad de la que nunca carece pero que en ocasiones, pareció teñirse de una interpretación monocorde⁵.

No obstante y tal y como escribió Fernando Martín, el arte español ha vivido ensimismado en una práctica tradicional y clásica de la pintura. No existieron en nuestro país movimientos de vanguardia que cristalizaran en verdaderos grupos compactos⁶. Las pervivencias decimonónicas de corte costumbrista y regionalista siguieron teniendo gran audiencia. Los escasos vanguardistas, por importantes que sean, se movieron en círculos internacionales con escaso impacto interior⁷.

La realidad es que la figuración siempre tuvo vigencia en el arte español a lo largo de su historia. En estos convulsos años los artistas que se comprometieron a volver a lo figurativo reflejaron por medio del realismo la situación social fruto del panorama político del país, sobre todo durante las décadas de los sesenta y

⁵ *Ibidem*. Pág. 19.

⁶ MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Sobre la postmodernidad y su expresión plástica”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°6, 1993, Pág. 273.

⁷ PÉREZ REYES, Carlos: *La Pintura Española del siglo XX*. Barcelona, 1990, Págs. 1-2.

los setenta. La presencia de artífices como Juan Barjola, José Vento, Juan Genovés, José Paredes Jardiel, Jorge Castillo o Fernando Mignoni, nos muestra la complejidad que adquirió esta nueva figuración y el realismo, así como la infinidad de variaciones presentes⁸. Ana María Guasch establece dentro de esta complejidad una clasificación, asegurando que esta vuelta a la figuración se canalizó en España a través de diferentes vías. Por un lado, aquella que enlazaba con los postulados de la Nueva Figuración en la que se apostaba por un enraizamiento social y populista de la praxis pictórica, es decir, de la Estampa Popular; por otro, la que volvía los ojos a la realidad con una mirada crítica conformada en lo pop; y finalmente, la vía anclada en la tradición del realismo de la escuela española⁹.

También existe otro grupo de pintores que algunos autores han denominado como “realistas a secas”, lejos de complejas demarcaciones y clasificaciones. Son artistas que trabajaron en el ámbito de un realismo social y político y que fueron evolucionando hacia la pura representación de la realidad. Estamos hablando de personalidades como Antonio López García, su principal representante, Isabel Quintanilla, María Moreno, Carmen Laffón, Teresa Duclós, Matías Quetglas,

⁸ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España... Op. Cit. Págs. 234-236.

⁹ GUASCH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007... Op. Cit. Pág. 137.

Antonio de Casas, Daniel Quintero, Antonio Maya y Amalia Avia¹⁰.

En la ciudad de Sevilla durante la primera mitad del siglo XX apenas se prestó atención a las nuevas corrientes vanguardistas¹¹. Tras la contienda civil el afianzamiento artístico y cultural que se experimentó se vio refrendado por la presencia activa de un buen número de artistas, tanto aquellos formados antes de la guerra como los que ya habían recibido su formación en la recién creada Escuela de Bellas Artes. No puede hablarse de involución pictórica academicista, ni de intentos de renovación de signo vanguardista. La inspiración venía dada fundamentalmente a través de símbolos religiosos y nacionalistas.

Lo religioso, como tendremos ocasión de comprobar en las obras que estudiamos en este trabajo, tuvo bastante importancia. En el seno de la Escuela de Bellas Artes se enseñaba que toda belleza procede de Cristo con el fin de devolver la religiosidad a todos aquellos ámbitos en los que el siglo liberal y laico lo había alejado. No es de extrañar que en este contexto se crease la denominada Sección de Imaginería Polícroma Martínez Montañés, amparada por José Hernández Díaz, con la finalidad de enseñar a los nuevos escultores los esplendores de la imaginería de la época dorada de nuestras artes¹².

¹⁰ BOZAL, Valeriano: Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España... Op. Cit. Pág. 248.

¹¹ VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX. Sevilla, 1986, Pág. 465.

¹² GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980). La beca Italia: valoración de continuidad de los últimos 40 años de pintura

En la década de los cincuenta, las relativas esperanzas y expectativas de una mayor modernidad en el arte español, se tradujo en una cierta ofensiva cultural con la creación de centros culturales y artísticos aglutinadores de las jóvenes generaciones que iban surgiendo de la Escuela superior de Bellas Artes. La creación del Club La Rábida¹³ el 12 de octubre de 1949 supuso el inicio de esta potenciación de la práctica artística, aunque la ciudad siguiera encasillada en un arte de tradición. Se observan dos tendencias. En primer lugar, una inclinación hacia la esquematización de las formas, una valoración de la estructura, de la construcción por encima de los valores plásticos de la tradición local: la forma natural, la luz, el color. Esta tendencia quedó a caballo entre el impresionismo de los maestros a los que en cierto modo trataba de superar y un cierto pseudocubismo, no heredado directamente de un Braque, un Picasso o un Gris, sino más bien visto desde la óptica de Vázquez Díaz, tratándose por lo tanto de una opción estilística encuadrable dentro de unos ciertos principios clásicos, de una sana orientación estética y de una atemperada modernidad. Es interesante esta referencia al arte de Vázquez Díaz ya que veremos mucho de él en la obra de Maestre.

sevillana. Sevilla, 1981, Págs. 9-10; Otro interesante estudio panorámico de las artes nacionales a partir de 1940 se ofrece en MARTÍN MARTÍN, Fernando: “El tiempo de Alfonso Ariza. Contextualización del arte andaluz 1950-1990”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, 1995, Págs. 251-274.

¹³ Fue el anhelo del por entonces Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, en un intento de promover la cultura y dar un mayor auge a las artes plásticas, de crear un centro que a través de ciclos de conferencias y otros actos, aglutinase las inquietudes de los sectores más aperturistas del ambiente artístico de la ciudad.

A partir de los años 60 se produce una cierta apertura a las corrientes artísticas contemporáneas y a la reafirmación del realismo que en esos años adquirió una doble vertiente: la crítica social; o la vertiente mágico lírica¹⁴. Veremos mucho de la segunda en la forma de trabajar de nuestro artista, ya que las obras que traemos a estudio pertenecen a estos años, concretamente hacia 1967.

Tras esta breve contextualización nos centraremos en la figura de Antonio Maestre Vicario (1941-2009). Su obra permanece inédita en lo concerniente a su estudio, ya que como argumentó en su día Enrique Valdivieso acerca de los pintores del siglo XX en su magna obra, forma parte de esa pléyade de artistas que pese a que hayan fallecido y formen parte de la historia, lo más próximo en el pasado es siempre lo menos valorado y ello se justifica por la escasa atención que se ha prestado al estudio de esta generación, faltando trabajos monográficos que versen sobre ellos¹⁵. Por ello, el objeto de este artículo es el de dar a conocer la figura de este pintor, centrándonos en una serie de bocetos, dibujos y un óleo sobre lienzo que efectuó hacia 1967 y que se conservan en el Convento de los Capuchinos de Sevilla. Pese a mostrar una evidente temática religiosa, concretamente diferentes representaciones de San Francisco de Asís, su moderna forma de plasmarlas en el papel y el lienzo merecen nuestra atención.

¹⁴ GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)... Op. Cit. Págs. 22-28.

¹⁵ VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX.... Op. Cit. Págs. 465-466.

II Sobre el arte de Antonio Maestre.

Nació el 22 de diciembre de 1941. Se educó como artista en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, donde contó con el magisterio, entre otros, de José Molleja (1900-1977). Fue el maestro un pintor astigitano que emigró a la capital hispalense hacia 1915 vinculándose al ambiente regionalista y renovador que propugnaban Gonzalo Bilbao o Gustavo Bacarisas. Recibió también las lecciones magistrales de Murillo Herrera de Historia del Arte entre 1916 y 1919, llegando a colaborar con él en la instalación de la riquísima biblioteca que hoy forma parte del *Laboratorio de Arte*. Esta circunstancia le llevó a entender y escribir sobre arte¹⁶. Tuvo una importante vinculación con el Ateneo de Sevilla¹⁷. Su estilo, puesto al servicio fundamentalmente de la representación paisajística de la ciudad de Écija, influirá en su alumno en tanto en cuanto al empleo de la geometrización para configurar determinados espacios.

Una de las notas más características del estilo de Maestre es su marcado dibujo, trabajando los temas que emocionalmente le golpean y aplicando técnicas diversas: desde el carboncillo al temple, la sanguina a la acuarela o al pastel, bien seco o humedecido en agua. De esa forma, explora superficies y obtiene efectos. Todo ello lo vincula a una producción eminentemente figurativa. Es habitual encontrar ese intenso dibujo en obras que

¹⁶ PÉREZ CALERO, Gerardo: “José molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”. En José Molleja. Pinturas. Exposición en las salas del Museo Histórico Municipal Palacio de Benamejía. Écija, 1998, Págs. 5-10.

¹⁷ PÉREZ CALERO, Gerardo: “El Ateneo y la vida artística sevillana en 1925”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°8, 1995, Pág. 219.

ya están acabadas como sus cuadros o ilustraciones. No obstante, la sombra, la profusión de trazos en diagonal y las cavidades en blanco serán la tónica general en sus esbozos y estudios sobre el papel.

Un elemento fundamental a tener en cuenta es que la obra de Maestre, bastante orientada en un primer momento hacia corrientes vanguardistas pasadas como el cubismo y neocubismo o el expresionismo en cuanto a su estilo, conceptualmente hace gala de un realismo figurativo, que si bien es cierto que no establece una relación mimética con la realidad, tampoco crea un nuevo concepto. Representa la realidad a su forma¹⁸. Es bastante evidente el constructivismo geométrico del que hará gala, cuyas influencias directas las podemos encontrar en su aprendizaje con José Molleja o en la producción de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), ambos a su vez orientados estilísticamente hacia la corriente sintética del cubismo defendido por Juan Gris, que se dirigía hacia el camino de la búsqueda de lo real y daba un protagonismo especial al color¹⁹. También parte de las raíces de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII de Velázquez y Zurbarán²⁰, especialmente de este último a la hora de tratar varias representaciones de frailes que nutren su producción.

¹⁸ APOLLINAIRE, Guillaume: Los pintores cubistas. Ginebra, 1957, Primera edición de 1913, Pág. 31.

¹⁹ CAMÓN AZNAR, José: Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo. Vol. IV. Madrid, 1977, Pág. 18.

²⁰ PÉREZ CALERO, Gerardo: “José María Labrador Arjona (1890-1977), entre la tradición y la renovación pictórica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°1, 1988, Pág. 222.

En esta tendencia de dualidad estilística que asignamos a Maestre – cuando advertimos en su obra tintes expresionistas y cubistas –, cabría destacar que el propio Picasso fue expresionista y cubista entre 1935 y 1939, antes de abandonar la práctica del cubismo²¹. No obstante la modernidad de Maestre no quedará aquí, ya que también son perceptibles ciertas notas del fugaz neocubismo que comenzó a extinguirse a partir de 1925, y cuya intención era la de mantener el arraigo con la realidad escapando de las cotas de abstracción por las que se iba orientando el cubismo. Tuvo que conocer la obra de André Lhote, quien sin separarse nunca de la realidad, también empleaba lo geométrico en sus composiciones²².

La estética expresionista a la que muchos de los críticos de aquellos años incluían las obras de Picasso puede definirse precisamente a partir de esa voluntad de expresar una dimensión espiritual, interna y metafísica para la cual las técnicas tradicionales del naturalismo y impresionismo decimonónico, su sensualismo y su cromatismo resultaban insuficientes²³. Bien puede ser esta la explicación al empleo de estos recursos modernos en la obra religiosa de Maestre.

No obstante, el estilo de nuestro artista evolucionará dentro del ámbito figurativo y realista hacia las opciones que ofrece el hiperrealismo. Por ello, su actitud ante la realidad con el paso de

²¹ *Ibíd.* Pág. 36.

²² CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo...* Op. Cit. Pág. 47.

²³ SUBIRATS, Eduardo: *Arte en una edad de destrucción*. Madrid, 2010, Pág. 65.

los años será cada vez más radical, en consonancia con la obra de Antonio López y la necesidad cada vez más precisa en la representación de las formas reales²⁴.

Falleció Maestre en 2009, presentando en una de sus últimas exposiciones, la celebrada en la galería *Pablo's* de Gijón, una importante variedad de obras. Expuso dibujos de líneas finas mezclando varias técnicas. También hay óleos sobre tabla o lienzo en los que plasma retratos de escritores importantes, así como figuras ancianas de frailes siguiendo los postulados del Barroco sevillano. Llega incluso a tratar los tipos populares andaluces a la usanza del costumbrismo del siglo XIX, cuyo tratamiento de las mujeres nos remite a la obra de Julio Romero de Torres. La obra de temática religiosa tendrá también un protagonismo fundamental en esta exposición, así como en el resto de su carrera artística, abordándola desde diferentes perspectivas y estilos artísticos²⁵.

III Trabajos para el Convento de los Capuchinos de Sevilla.

La obra a estudiar se articula en el marco de una serie de encargos realizados por parte del Convento de los Capuchinos de Sevilla. Pertenece a su etapa de juventud, ya que la efectuó

²⁴ SERRANO LEÓN, David: “Caminos paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°28, 2016, Págs. 596-598.

²⁵ <http://www.lne.es/mas-gijon/2008/12/14/antonio-maestre-oficio-pintar-toque-rafael-fernandez/706551.html> (Consulta efectuada el 7 de febrero de 2017).

cuando contaba con 25-26 años, fechándose en 1967. El por aquel entonces guardián del convento, el Padre Mariano de Sanlúcar, contó con la colaboración de Maestre para ilustrar algunas de las secciones de la revista *El Adalid Seráfico*²⁶ que se venía publicando en el seno de la orden desde 1900 bajo la promoción y dirección de Fray Ambrosio de Valencina en sus primeros años. Mariano de Sanlúcar estuvo al frente de esta publicación desde que se lo encomendara Fray Buenaventura de Cogollos Vega hasta su cese en 2010, cercano su fallecimiento²⁷. La colaboración del artista con el medio finalizó en 1968, conservándose en el Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla una serie de dibujos, esbozados unos, y acabados otros, cuya destinataria era la propia revista según el sello adjunto al sobre en el que se contenían sus trabajos: “*El Adalid Seráfico, Ronda de Capuchinos 1, Sevilla*”²⁸. La fecha del envío es el 6 de mayo de 1967.

Es habitual en esta revista la presencia de ilustraciones con obras consagradas del mundo del arte, junto a otras mucho más modernas, realizadas por artistas jóvenes en contacto con las últimas tendencias artísticas en un afán de renovación y de salir del anquilosamiento que se le atribuye a este tipo de publicaciones. Este es el caso de Antonio Maestre, cuyas obras para el medio capuchino pasaremos a estudiar a continuación.

²⁶ Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (AHPCS). *El Adalid Seráfico*.

²⁷ AHPCS. Libro 1094. *El Adalid Seráfico*. Año 2010, Nº111, Págs. 4-5.

²⁸ AHPCS. Bocetos de Antonio Maestre.

Estableceremos un orden. En primer lugar comentaremos una serie de bocetos o estudios para ilustraciones finales para posteriormente, pasar a analizar dos ilustraciones ya completas, una a carboncillo y otra a color. Cabe destacar que tras una revisión de los números de *El Adalid* en los que cronológicamente situamos la actuación de nuestro artista, no hemos constatado la presencia de estas obras finalizadas, por lo que su presencia en estas páginas es totalmente inédita. Finalizaremos con un óleo sobre lienzo, también de temática franciscana, y lo enlazaremos con otra serie de pinturas efectuadas varias décadas después y que aparecen sólo citadas por la bibliografía artística.

En primer lugar, los bocetos nos presentan varios estudios de la figura de San Francisco de Asís. Son estudios de la cabeza (Fig. 1 y 2) y otros de cuerpo completo (Fig. 3,4 y 5), en los que el santo aparece en actitud de obediencia y renuncia (Fig. 3) o de entrega y contemplación (Fig. 4 y 5). En estos últimos se nos muestra llagado, tras el episodio de la impresión de los estigmas de Cristo.



Figuras 1 y 2. Antonio Maestre Vicario. *Bocetos de la cabeza de San Francisco de Asís.* 1967, AHPCS²⁹.

²⁹ AHPCS, Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla.

En los dos primeros, Maestre dibuja sobre papel el rostro del santo en actitud de obediencia y renuncia en el primero y de contemplación en el segundo. Ambos de color negro y con el empleo de bolígrafo y carboncillo respectivamente. Se añaden al realismo figurativo de las representaciones, cotas expresivas y rasgos geometrizarantes que bien recuerdan al cubismo, pero que únicamente se emplean como recurso estilístico.

Prácticamente las mismas características observamos en los dibujos que muestran al seráfico padre de cuerpo completo. También sobre papel, encontramos su figura estática, con el hábito franciscano y en actitud recogida y de sometimiento a la voluntad divina. Aparece eso sí, desprovisto de la tradicional capucha franciscana dejándonos ver la cabeza completa con la tonsura practicada al cabello. El carboncillo permite la profusión de sombras y trazos firmes y geométricos (Fig. 3).

Otra representación de cuerpo completo efectúa el artista esta vez a bolígrafo negro (Fig. 4). De una suerte de sombra representada por la rápida e intensa profusión de trazos, se aparece la figura del santo, cuya túnica y rasgos físicos visibles (cabeza, manos y pies) se dejan ver por la ausencia de color, acentuándose el contorno de las formas sobre el fondo neutro. Es este un recurso expresivo que permite mostrarnos la actitud de entrega y contemplación de San Francisco, nuevamente desprovisto de la capucha y ya mostrando sus llagas de las manos.

Repitiendo la técnica del carboncillo se nos vuelve a presentar su figura descapuchada y en una actitud muy similar a la anterior, esta vez con la cabeza baja en acto de entrega y sometimiento. Mucho más esquemático, los trazos vigorosos en vertical, horizontal y diagonal conforman el cuerpo del santo provisto de un acentuado geometrismo, mostrándose las manos abiertas de forma muy simplificada, sin que apenas se distingan los dedos. Lo que sí interesa al artista es destacar los estigmas por medio de la impresión de un punto negro cuyo tono muestra mayor intensidad que el del resto del dibujo. Los fuertes trazos lineales en el ropaje nos permiten incluso intuir la silueta de las piernas bajo la túnica, dotando al dibujo de una interesante expresividad (Fig. 5)



Figuras 3, 4 y 5. Antonio Maestre Vicario. *Bocetos de cuerpo completo de San Francisco de Asís*. 1967, AHPCS.

Este otro boceto (Fig. 6) representa uno de los momentos más importantes de la vida de San Francisco de Asís. Dos años antes de fallecer, tuvo una visión de Dios, que le mostraba a un hombre que estaba sobre él y que tenía seis alas, las manos extendidas y los pies juntos, y que estaba clavado en una cruz. Dos alas se alzaban sobre su cabeza, otras dos se desplegaban para volar, y con las otras dos cubría todo su cuerpo. Ante esta contemplación, el santo permanecía absorto en admiración, pero sin llegar a descifrar el significado de la visión. Se sentía envuelto en la mirada benigna y benévola de aquel serafín de inestimable belleza y esto le producía gozo inmenso y una alegría fogosa. Pero al mismo tiempo le aterraba sobremanera el verlo clavado en la cruz y la acerbidad de su pasión³⁰.

³⁰ San Francisco de Asís. *Escritos; Biografías; Documentos de la época*. Edición preparada por José Antonio Guerra. Madrid, 2013, Págs. 220-222. Se narra este acontecimiento en la *Vida primera* que compusiera Celano en el siglo XIII. En el *Tratado de los Milagros*, en el segundo capítulo que versa sobre la impresión de las llagas a San Francisco, se narra cómo el hermano Monaldo, insigne por la pureza de costumbres y práctica de virtudes, vio con sus propios ojos a San Francisco crucificado durante un sermón de San Antonio cuyo tema versaba sobre la cruz. Págs. 377-378.



Figura 6. Antonio Maestre Vicario. *Boceto de un San Francisco de Asís crucificado.* 1967, AHPCS.

Efectivamente, se representa en este dibujo a carboncillo, sobre una esquemática e intuitiva cruz, la figura de un fraile vestido con el hábito franciscano, aferrado antes que clavado en la misma, con los pies cruzados. La agilidad y esquematismo de los trazos que componen la fisionomía, contrasta con el mayor detenimiento con el que se ha realizado el rostro, compuesto a partir de varias sombras que configuran su contorno, cuyos vacíos internos ofrecen una especial expresividad en el implorante y alzado semblante. Varios estudios de este rostro aparecen diseminados por el soporte, uno de ellos a bolígrafo, justificando de este modo la condición de boceto de la pieza. Interesante también será el tratamiento de las manos, que se aferran como si de pinzas se tratara sobre el patibulum, confiriendo una mayor

tensión a la postura. Se nos presenta no obstante mucho más simplificado, sin las alas a las que hacía mención el relato de arriba, sino más bien recreando una figura humana que bien podría tratarse del propio San Francisco de Asís.

Este es el instante previo en el que se produce la estigmatización del santo. Tras el episodio de la aparición narrado arriba, Celano así nos lo relata: *“Mas no sacando nada en claro y cuando su corazón se sentía más preocupado por la novedad de la visión, comenzaron a aparecer en sus manos y en sus pies las señales de los clavos, al modo que poco antes los había visto en el hombre crucificado que estaba sobre sí”*³¹.

En el siguiente estudio preparatorio (Fig. 7) contemplamos un San Francisco orante. Es una evocación bastante habitual no sólo en los trabajos de Maestre que abordan la temática. Hallamos igualmente, y pese a la distancia cronológica, la misma profusión en el tratamiento de este particular en el Greco por ejemplo, con el mismo halo de espiritualidad y modernidad³².

En esta ocasión, se tratan con especial atención el rostro y las manos, que muestran una importante profusión de líneas y sombras constituyéndolos de forma casi geométrica, donde se atisban varios planos en la formación de las partes anatómicas. Ya empleó Cézanne los cuerpos geométricos para la representación de los elementos de la naturaleza y los objetos reales; la diferencia está en que el pintor francés ordenó de ese

³¹ *Ibíd.*

³² Ver al respecto San Francisco de Asís por el Greco en el País Vasco. Catálogo de Exposición. Museo Diocesano de Arte Sacro. Victoria, 2005.

modo la naturaleza, propósito que no persigue Maestre, cuyo interés se centra en las posibilidades expresivas del procedimiento, incluidas las claves formales de los elementos representados, potenciadas, aisladas en sí mismas, ofrecidas como una realidad inmediata, directa, contundente³³.

Es esto lo que se puede evidenciar fundamentalmente en este boceto realizado a grafito, cuyo soporte nuevamente es el papel. Lejos de representar una escena o de evocar un episodio determinado de la vida del santo, lo que interesa al artista es ese alejamiento del arte antiguo – como ya dijo Apollinaire – de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas. Por ello, el arte actual, si bien no es emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta, no obstante, diversos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso³⁴.

Lo que podemos argumentar, reiterándonos en lo que ya comentábamos más arriba, es que la pintura de Maestre, aunque bastante orientada a la corriente vanguardista del cubismo en cuanto a su estilo, conceptualmente hace gala de un realismo figurativo, que si bien es cierto que no establece una relación mimética entre la realidad y la obra, tampoco crea un nuevo concepto pictórico³⁵.

³³ LUQUE TERUEL, Andrés: “Eduardo Mesa, un pintor del Valle del Ambroz”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº19, 2006, Pág. 391.

³⁴ APOLLINAIRE, Guillaume: Los pintores cubistas... Op. Cit. Pág. 25.

³⁵ *Ibidem*. Pág. 31.

Muy similar al dibujo que acabamos de comentar, será este otro (Fig. 8). En esta ocasión se representa en primerísimo plano el rostro del seráfico padre. El carácter abocetado del mismo nos deja ver una mayor profundidad expresiva a través de los elementos expresionistas y cubistas que venimos refiriendo en el análisis de su obra.



Figuras 7 y 8. Antonio Mestre Vicario. *Bocetos para un San Francisco de Asís orante.* 1967, AHPCS.

En lo que a los dibujos finalizados concierne, en la Figura 9 se representa una escena en un interior por cuya ventana se atisba la capilla de la Porciúncula y su torre. Aparece San Francisco en

pie, cubierto con capucha y en actitud orante, con las manos extendidas. Sobre las mismas, un resplandor de estrellas y luz parece emerger, como si se estuviese obrando un milagro. Tras el santo, otro fraile, probablemente uno de los primeros y más importante seguidores de la orden en sus inicios, Bernardo de Quintaval o de Asís. No son pocas las dificultades que plantea la escena para encasillarla en un determinado episodio de la vida del santo. Existe en los escritos que componen *Las florecillas de San Francisco*, un pasaje en el cual Bernardo de Asís, el primer compañero de Francisco, invita a éste a cenar y pasar la noche en su casa. Tentado por averiguar la santidad que se le atribuía, se acercó a sus aposentos y observó cómo entraba en éxtasis. Decidió al instante seguir el camino de religión del de Asís y unirse a la orden, abandonando todos sus bienes materiales³⁶.

³⁶ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 801-803. Pasaje contenido en *Las florecillas de San Francisco*.

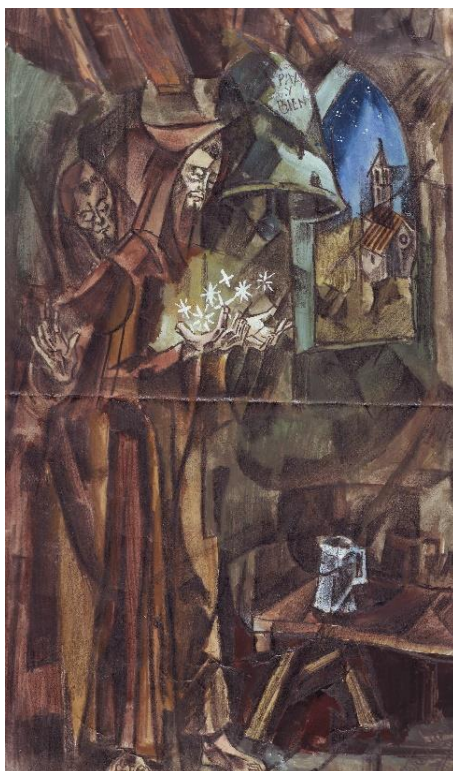


Figura 9. Antonio Maestre Vicario. *Escena de interior con San Francisco de Asís y Bernardo de Quintaval*. 1967, AHPCS.

En la representación, que en esta ocasión se nos muestra a color ya que con seguridad se trata de una ilustración acabada para la revista *El Adalid Seráfico*, los dos personajes aparecen en el interior de la casa de Bernardo de Quintaval, y más concretamente del aposento que cedió a San Francisco para pernoctar. Éste aparece en pie, cubierta la cabeza con la capucha del hábito y a sus espaldas, el futuro San Bernardo de Asís, también con el hábito pero descapuchado, mostrando la tonsura en su cabeza. Es esta una licencia que se toma Maestre, ya que según los escritos, cuando ocurrió el episodio al que nos

referimos ninguno de los dos vestía todavía el hábito³⁷. San Francisco, con las manos dispuestas en oración y con unos destellos de luces y estrellas sobre las mismas, está inmerso en pleno éxtasis místico, y San Bernardo desde atrás contempla la escena y asiente conmovido y entregado a la fe. La mesa que se dispone en la zona inferior derecha de la composición con los jarros alude a la cena que mantuvieron ambos personajes. La campana que sitúa el artista sobre la cabeza de San Francisco también es otra licencia. El “Paz y Bien” que aparece inscrito en la misma es el saludo franciscano que se adoptará en la orden más adelante. Esto justificaría su inclusión en la escena como soporte al mensaje, como anuncio y proclamación de la nueva orden religiosa que estaba aún por formarse. De este modo, a través de la ventana y en un cielo estrellado, se vislumbra la iglesia de la Porciúncula con su torre, edificio que será la sede de la congregación.

Lo que resulta de interés de esta composición, como en las anteriores y las que siguen, es la forma en la que se desenvuelve el artista para recrear una escena religiosa con unos recursos estéticos modernos. La multiplicidad de líneas que configuran formas geométricas que dan lugar a los diferentes elementos que conforman la escena, nuevamente de reminiscencias cubistas, se combinan con la expresividad que hallamos en los rostros de los personajes y especialmente en las manos de San Francisco, bien abiertas y en tensión, como portadoras de ese recurso simbolista de la luz y las estrellas. El pequeño paisaje que se recrea a través

³⁷ *Ibidem*.

de la ventana nos hace retrotraernos a la obra de su maestro, José Molleja³⁸, quien trató el paisaje astigitano con formas igualmente geométricas dando gran protagonismo a las líneas. Los colores, posiblemente aplicados a través del grafito rellenando las líneas del dibujo trazado por el carboncillo, nos muestran una amplia gama de ocres bastante apagada. Únicamente hallamos contraste con los tonos blancos y amarillentos del resplandor de las manos del santo y con los tonos azulones del cielo que se aprecia a través de la ventana. También la influencia de la obra de Vázquez Díaz es perceptible en el constructivismo de los personajes y el espacio.

Otra escena de la vida de San Francisco se nos muestra en otro dibujo acabado (Fig. 10), igualmente de compleja identificación, ya que una revisión de los escritos sobre la vida de San Francisco de Asís no nos proporciona un episodio lo suficientemente claro para asignarlo a lo que Maestre plasmó. Observando la postura del Santo y las apariciones de figuras un tanto andróginas, podría tratarse de uno de los momentos previos a la aparición de Cristo y la Virgen María que tuvieron lugar en 1216 y 1217 respectivamente. Se produjeron en el interior de la pequeña iglesia de Santa María de los Ángeles o de la Porciúncula, cuna de la orden franciscana y que el propio santo reparó. En la primera de ellas, estando Francisco en oración por los pecadores se le presentó un ángel diciéndole que fuera al mencionado recinto religioso. Allí acompañados de gran cantidad

³⁸ PÉREZ CALERO, Gerardo: “José molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”... Op. Cit.

de ángeles encontró a Cristo y a su Madre sobre el altar. Entonces, el Santo solicitó indulgencia plenaria para quienes peregrinaran a dicho templo, obteniendo la denominada Indulgencia de la Porciúncula o Perdón de Asís³⁹.



Figura 10. Antonio Maestre Vicario. *Aparición de ángeles a San Francisco de Asís*. 1967, AHPCS.

Si nos atenemos al episodio tratado, estamos ante el momento en el que se le aparece el ángel y le indica que se dirija hacia la iglesia de la Porciúncula. El santo, ensimismado en su oración por los atributos que porta: el santo crucifijo y el libro sagrado; se sorprende en la contemplación de una andrógina

³⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel & ROJAS-MARCOS GONZALEZ, Jesús: Juan de dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en La Rábida. Sevilla, 2015, Pág. 146.

figura que se aparece en la zona superior izquierda de la composición, la cual le pide silencio. Un brazo se muestra desde la parte superior del soporte, señalando hacia la derecha, posiblemente hacia la iglesia de Santa María de los Ángeles en la que tuvieron lugar las apariciones. Más abajo y a modo de recurso expresivo, otra figura andrógina de la que sólo distinguimos el rostro y las manos, sostiene el libro en el que San Francisco apoya su mano izquierda.

Nos encontramos ante un alarde expresivo de Maestre en este dibujo a carboncillo sobre papel. Si bien es cierto que las figuras de los hipotéticos ángeles se representan casi esquemáticas y sin apenas importancia – es necesario en un primer golpe de vista fijarnos bien en la escena para poder percibirlos completamente – la figura del orante San Francisco se nos muestra en todo su esplendor en un busto que se desarrolla desde la cintura. La expresividad del rostro y las manos se acentúa con los planos geométricos con los que se han trazado los pliegues de la túnica, que en esta ocasión nos muestra la capucha con la que se cubre la cabeza el fraile, marcando el ascetismo y la espiritualidad de la escena. Los claroscuros del hábito nos proporcionan también otro elemento expresivo, que junto al marcado geometrismo de las formas producen un intenso impacto visual y un atractivo nada desdeñables.

Para finalizar hablaremos de un óleo sobre lienzo (Fig. 11) situado en las dependencias del Convento de los Capuchinos sevillano. Aparece dedicada al padre Mariano de Sanlúcar en la esquina inferior izquierda, así como firmada por nuestro artista

(A. *Maestre*) justo debajo. Aunque sin fechar, podemos establecer un marco cronológico aproximado en la década de 1960, antes o después de 1967, año en el que se fechan los bocetos que hemos venido tratando hasta el momento, ya que presenta numerosas coincidencias estilísticas. Una búsqueda por los inventarios más recientes del Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla⁴⁰ (a partir de 1960) no nos ha arrojado luz acerca de una datación más correcta y exacta para la obra, por lo que hasta el hallazgo de nuevos datos únicamente podemos trabajar a través de hipótesis y conjeturas.

⁴⁰ AHPCS. Leg. 7. Inventarios generales: 1943-1967.



Figura 11. Antonio Maestre Vicario. *San Francisco de Asís*. Ca. 1967. Dependencias del Convento de Capuchinos de Sevilla.

Aunque en el plano principal se representa la figura de San Francisco mostrando las llagas, a los lados del mismo aparecen sendas escenas: a la izquierda del espectador, la figura de dos

lobos que aluden a uno de los episodios milagrosos de la vida del santo; y a la derecha, la impresión de las llagas.

En el centro se nos muestra la figura del seráfico padre, de grandes dimensiones, en piadosa actitud contemplativa hacia el firmamento. Muestra todas las llagas y especialmente, llama la atención como presenta el torso semidesnudo dejando ver la herida del costado. Se sabe por las fuentes que el fraile, tras el episodio de la impresión de las llagas, no quiso que nadie supiera de las mismas, aunque la providencia no quiso que estuvieran escondidas por siempre sin que las vieran los más caros del santo. Cuidaba que aquellos miembros de su cuerpo que se encontraban más visibles, como las manos y los pies, disimulasen este milagro y por ello rara vez se lavaba del todo las manos, sino sólo los dedos, para no descubrir el secreto a los que están cerca de él; y rarísimas veces los pies, y todavía más a ocultas⁴¹. Pese a ello, en esta obra aparece mostrando en todo su esplendor estos estigmas, con un constructivismo geométrico bastante más acentuado que en las obras ya comentadas, aproximando la figura a una estética (y sólo estética) cubista sintética, que ya defendiera Juan Gris en su día y que mostraba una tendencia que pasaría de lo abstracto del cubismo analítico a lo real, con gran atención al color⁴². No obstante también alude a una estética neocubista, cuya intención de no perder el contacto con la realidad es bastante más evidente, enfrentándose a la cada vez más conceptual corriente cubista,

⁴¹ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 326-327. *Vida segunda* de Celano.

⁴² CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo...* Op. Cit. Págs. 18-19.

como hiciera André Lhote en su producción hasta 1925⁴³. El ejemplo más cercano en el que podemos visualizar estas características y que también fue una importante influencia en Maestre es sin duda el arte de Vázquez Díaz como venimos reiterando.

En colores de tonalidades ocres y bastante apagados, el santo de Asís extiende su brazo derecho mostrando en su palma la llaga impresa, mientras que el brazo izquierdo se eleva hacia el firmamento, en una gestualidad que deja vislumbrar los diferentes planos geométricos con los que se compone la extremidad. El torso semidesnudo muestra con total claridad la llaga del costado con diversas líneas que se entrecruzan conformando varios planos. La túnica se descompone igualmente en diferentes planos, dejándonos intuir la rodilla de la pierna izquierda y el pie que se apoya sobre una esfera. Lo más naturalista que se observa es el cingulo o cuerda que amarra y ciñe el hábito a la fisonomía del santo, con tonos blancos. El rostro muestra una intensa profusión de sombras, acentuando la expresión y la espiritualidad que evoca la escena. El fondo se compone de construcciones de líneas y planos que conforman estructuras geométricas, dando lugar a una suerte de palomas del Espíritu Santo que despliegan sus alas y derraman su luz sobre la figura del santo. Todo ello en tonalidades ocres apagadas y blancas resplandecientes cuando se refieren a las aves, constituyendo la nota de contraste.

⁴³ *Ibíd.* Pág. 47

Hacemos alusión a continuación a la escena del registro inferior derecho, donde se muestra el momento exacto en el que se produce la estigmatización de San Francisco. Ya hacíamos mención al relato en anteriores comentarios⁴⁴. No obstante, es necesario aclarar que aquí se representa el pasaje de forma más fidedigna. Una forma humana, con las articulaciones completamente extendidas y con su anatomía completamente desnuda, se aparece al fraile que con total abnegación y entrega se muestra ante la visión. Se trata pues de ese serafín alado que deposita sobre el cuerpo de San Francisco los estigmas que sufrió Cristo durante su Pasión. El cuerpo desnudo de esta primera figura muestra un marcado carácter escultórico, bastante próximo al cubismo, esta vez también en el concepto, ya que la realidad parece desaparecer, aunque ligeramente, sobre todo en la conformación del rostro, a través de ese proceso intelectual de reconstruir la realidad de los objetos analizando y estudiando su estructura y no su forma natural, por lo que se aproxima mucho esta figura al cubismo analítico.⁴⁵ La unión entre ésta y el santo se muestra a través de una suerte de rayo rojo, que alude a la sangre por la que se imprimen las llagas en la figura del segundo. Contrasta mucho con esa primera figura cuasi analítica, la ligera y casi onírica forma de representar al fraile, donde el dibujo casi ha desaparecido y sólo es el color del hábito y de la piel lo que se percibe.

⁴⁴ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 220-222.

⁴⁵ CAMÓN AZNAR, José: Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo... Op. Cit. Pág.14.

Finalizando con el comentario del lienzo, en la zona inferior izquierda aparecen los rostros de dos perros o lobos, en clara alusión al pasaje del lobo feroz de la región de Gubbio. Sucedió entonces que en la comarca había un lobo grandísimo, terrible y feroz, que no sólo devoraba a los animales, sino que también a los hombres. San Francisco, movido a compasión por la gente del pueblo quiso salir a enfrentarse con el lobo. Cuando se encontró con éste, salió al encuentro de aquél con la boca abierta. El santo le hizo la señal de la cruz, lo llamó y le dijo que de parte de Cristo, le mandaba acercarse y que no volviera a causar más daño a los habitantes de la población. Acto seguido, la fiera se acercó y se posó mansamente a las plantas del fraile⁴⁶.

Este episodio aparece representado en la obra por la aparición de los rostros de dos lobos o perros. Aunque naturalistas, muestran una amplia profusión de líneas que conforman regiones geométricas que van dando forma a las orejas, ojos y hocicos de las bestias. La expresión ensimismada que reflejan los animales nos alude a la actuación del santo, cuyas oraciones y desvelos amansaron a estas criaturas que tantos problemas estaban ocasionando.

Lo que resulta bastante evidente es que Antonio Maestre en este presente que hizo al que por aquel entonces era guardián del Convento Capuchino, trató de mostrar algunos de los episodios

⁴⁶ San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época... Op. Cit. Págs. 837-839. Extraemos el relato de *Las Florecillas de San Francisco y de sus compañeros, capítulo XXI*. También ha sido tratado por otras fuentes, como las vidas de Celano, entre otras.

milagrosos y más destacados de la vida del fundador de la orden franciscana, como ejemplo de virtud.

Esta interesante pintura no es la única de Maestre que nutre el patrimonio artístico del convento. Así, el propio templo desde 1992 a 1996 ha ido sustituyendo gracias a los desvelos económicos y artísticos del Padre Mariano de Sanlúcar, los antiguos retablos neogóticos por otros neobarrocos, así como otras importantes iniciativas artísticas. En uno de estos retablos, el dedicado precisamente a San Francisco de Asís, acompañan a las tablas de Virgilio Mattoni de San Buenaventura y de Santa Isabel de Hungría de 1895, otras tablas realizadas en el registro superior por nuestros artistas dedicadas a San Luis Rey de Francia, el Cristo de San Damián y a Santa Clara⁴⁷. Fueron efectuadas en 1993 en un estilo que difiere por completo de lo que hemos estudiado en estas páginas ya que se aproxima a la estética hiperrealista. Es por lo tanto una clara muestra de la evolución artística que experimentó Maestre a lo largo de su carrera.

⁴⁷ ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El patrimonio escultórico del Convento de los Capuchinos de Sevilla”. En *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del II Curso de Verano San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz* (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996). Caja Madrid, 1998, Págs. 19-24; RUIZ BARRERA, María Teresa: “Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico”. En *El Franciscanismo en Andalucía: Conferencias del IX Curso de Verano Los Capuchinos y la Divina Pastora* (Priego de Córdoba, 28 de julio a 1 de agosto de 2003). 2004, Págs. 131-156.

IV Epílogo.

La investigación efectuada en el Convento de los Capuchinos sevillano sobre la obra de Antonio Maestre nos conduce a establecer como principal conclusión el hecho de que en un primer momento, en una etapa de juventud, efectúa una pintura realista y figurativa, con notas estilísticas provenientes del cubismo y neocubismo, así como del expresionismo, lo que se desprende a partir de los ejemplos analizados. Todo esto sin abandonar el concepto del realismo y empleando esas notas vanguardistas sólo como recurso estético. Ello lo convierte en un artista peculiar que pese a no abandonar la tradición figurativa, posee una obra bastante moderna. Con el paso de los años y conforme se va aproximando a su etapa de madurez evoluciona, siempre sin abandonar la figuración, hacia una estética hiperrealista. Esta característica se aprecia en su obra religiosa, pero también trabajó el asunto profano. Obras como *Joven con máscara veneciana* (1989) son un ejemplo de ello.

Así mismo, se advierten rasgos de la obra de su maestro, José Molleja, quien en su carrera artística elaboró una importante cantidad de paisajes de Écija, en los que el constructivismo con el que representaba algunos elementos, fundamentalmente los edificios, lo observamos en la obra estudiada, especialmente en la escena de interior en la que aparecen San Francisco de Asís y Bernardo de Quintaval. Se aprecia fundamentalmente en los elementos que componen la estancia y las figuras, así como en el pequeño paisaje que se deja ver a través de la ventana. De igual

modo, la rudeza y geometrismo de la obra de Vázquez Díaz cuenta con su emulación en las fisionomías de las figuras de Maestre. Tampoco es descartable buscar a Zurbarán en estas representaciones de San Francisco de Asís. La forma con la que el maestro del barroco español estudió y trabajó la retratística frailesca tuvo su influencia en nuestro artista, sobre todo en los dos trabajos a color que adjuntamos.

Todas ellas son obras originales dentro de la producción religiosa de la época en Sevilla. Si bien es cierto que en el período posterior a la Guerra Civil y durante la dictadura franquista el asunto sacro se abordó con especial dedicación, la forma en la que Maestre trabaja, tanto para la época como para el medio de difusión religioso de *El Adalid Seráfico*, es cuanto menos valiente, y aporta una nota de renovación y vistosidad a una temática demasiado encasillada en los modos tradicionales de la Escuela Sevillana.

Esos intentos de renovación ya se venían gestando, aunque ligeramente, desde la primera mitad del siglo XX. Uno de esos extraños casos lo constituye Juan Miguel Sánchez cuya tendencia al esquematismo geometrizable y a la consecución de sobrias volumetrías que resultan así de remota herencia cubista, es una nota manifiesta en su producción⁴⁸. De este modo y a parte de la ya mencionada y reveladora producción de Vázquez Díaz, son destacables las composiciones de José Vera Zanetti, artista que también trabaja dentro de una iconografía realista, expresiva y

⁴⁸ VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XXI... Op. Cit. Pág. 481.

con rigor geométrico, que destacó fundamentalmente por sus ambiciosas composiciones murales, como las realizadas para la sede central de la Organización de Naciones Unidas de Nueva York⁴⁹.

Con el fallecimiento del general Franco, se promueve un giro hacia una versión específicamente española de las tendencias internacionales sin rechazar las tradiciones nacionales⁵⁰, manteniendo una proyección en sus artistas a lo largo de los años setenta y ochenta hasta nuestros días⁵¹. Enrique Naya y Juan Carrero, los componentes del *Equipo Costus*, constituyen un ejemplo paradigmático de ello en esta nueva figuración. Sus pinturas para el Valle de los Caídos realizadas entre 1980 y 1987, vinculadas al fauvismo por el color y al expresionismo abstracto por lo espiritual que emerge de ellas, son una muestra de cómo el asunto religioso se reinventa, siempre sin abandonar las cotas expresionistas presentes durante todo el siglo XX dentro de la figuración⁵².

Son estas unas primeras conclusiones que recogen los contenidos de un inicial acercamiento a la obra de un interesante

⁴⁹ PÉREZ REYES, Carlos: *La Pintura Española del siglo XX...* Op. Cit. Pág. 27.

⁵⁰ RUHRBERG, Karl: *Arte del siglo XX. Pintura...* Op. Cit. Pág. 378.

⁵¹ BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura española del siglo XX en España...* Op. Cit. Pág. 248.

⁵² DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, E: “La figuración española en la década de 1980: el equipo ‘Costus’. Una lectura simbólica de su serie ‘Valle de los Caídos’ (1980-1987): la iconografía de la Virgen”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°18, 2005, Págs. 541-551; “La figuración española en la década de 1980. El equipo ‘Costus’: una lectura simbólica de su serie ‘Valle de los Caídos’ (1980-1987): la iconografía de los Evangelistas, las Virtudes y los Arcángeles y Cristo”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°21, 2008/2009, Págs. 335-346.

pintor sevillano contemporáneo, cuya producción está aún pendiente de revisión y estudio. Dejamos de este modo trazada una línea de trabajo para futuros descubrimientos y nuevas publicaciones que nos permitan conocer mejor tanto el panorama del realismo figurativo de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XX, como la genuina pintura de Antonio Mestre Vicario.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El patrimonio escultórico del Convento de los Capuchinos de Sevilla”. En *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del II Curso de Verano San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz* (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996). Caja Madrid, 1998.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Los pintores cubistas*. Ginebra, 1957, Primera edición de 1913.
- BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. II. Madrid, 2013.
- CAMÓN AZNAR, José: *Pintura Moderna en seis volúmenes. Cubismo, Purismo y Neocubismo*. Vol. IV. Madrid, 1977.
- DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, E: “La figuración española en la década de 1980: el equipo ‘Costus’. Una lectura simbólica de su serie ‘Valle de los Caídos’ (1980-1987): la iconografía de la Virgen”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°18, 2005 “La figuración española en la década de 1980. El equipo ‘Costus’: una lectura simbólica de su serie ‘Valle de los Caídos’ (1980-1987): la iconografía de los Evangelistas, las Virtudes y los Arcángeles y Cristo”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla, N°21, 2008/2009.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel & ROJAS-MARCOS GONZALEZ, Jesús: *Juan de dios Fernández y*

- la serie pictórica de San Francisco en La Rábida. Sevilla, 2015.
- GUASCH, Ana María: 40 años de pintura en Sevilla (1940-1980). La beca Italia: valoración de continuidad de los últimos 40 años de pintura sevillana. Sevilla, 1981.
 - GUASH, Ana María: El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007. Barcelona, 2009, Edición ampliada, Primera edición de 1997.
 - LUQUE TERUEL, Andrés: “Eduardo Mesa, un pintor del Valle del Ambroz”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°19, 2006.
 - MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Sobre la postmodernidad y su expresión plástica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°6, 1993.
 - MARTÍN MARTIN, Fernando: “El tiempo de Alfonso Ariza. Contextualización del arte andaluz 1950-1990)”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, 1995.
 - PÉREZ CALERO, Gerardo: “José María Labrador Arjona (1890-1977), entre la tradición y la renovación pictórica”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°1, 1988.
 - PÉREZ CALERO, Gerardo: “El Ateneo y la vida artística sevillana en 1925”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, N°8, 1995.
 - PÉREZ CALERO, Gerardo: “José molleja Espinosa (1900-1977), pintor regionalista ecijano”. En José Molleja. Pinturas. Exposición en las salas del Museo Histórico Municipal Palacio de Benamejé. Écija, 1998.

- PÉREZ REYES, Carlos: La Pintura Española del siglo XX. Barcelona, 1990.
- RUHRBERG, Karl: Arte del siglo XX. Pintura. Vol. I. Taschen, 2012.
- RUIZ BARRERA, María Teresa: “Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico”. En El Franciscanismo en Andalucía: Conferencias del IX Curso de Verano Los Capuchinos y la Divina Pastora (Priego de Córdoba, 28 de julio a 1 de agosto de 2003). 2004.
- SERRANO LEÓN, David: “Caminos paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow”. En Laboratorio de Arte. Sevilla, Nº28, 2016.
- SUBIRATS, Eduardo: Arte en una edad de destrucción. Madrid, 2010.
- VALDIVIESO, Enrique: Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX. Sevilla, 1986
- VV. AA: San Francisco de Asís por el Greco en el País Vasco. Catálogo de Exposición. Museo Diocesano de Arte Sacro. Victoria, 2005.
- VV. AA: San Francisco de Asís. Escritos; Biografías; Documentos de la época. Edición preparada por José Antonio Guerra. Madrid, 2013.