

# Francisco Maestre: un escultor lojeño afincado en la Antequera de los siglos XVIII-XIX

## Francisco Maestre: a sculptor from Loja established in Antequera during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries

LIDIA HENARES MILLÁN  0000-0002-3934-1393

lidiahenares@correo.ugr.es

Doctoranda en Historia y Artes. Universidad de Granada

PEDRO MANZANO

info@pedromanzano.es

Conservador – restaurador de Bienes Culturales

Recibido: 4 de junio de 2024 · Aceptado: 25 de junio de 2025

### Resumen

Los recientes descubrimientos de dos firmas de similares características en dos esculturas religiosas, han traído a la luz un nuevo nombre para el estudio del interesante círculo artístico que venía fraguándose en la ciudad de Antequera desde el siglo XVI y que experimentó un verdadero periodo de esplendor durante el siglo XVIII; el de Francisco Maestre. Este artículo busca ser un compendio interdisciplinar, que aúne un estudio técnico sobre el reciente descubrimiento de la autoría de la Dolorosa de los Servitas de Herrera (Sevilla), así como un estudio histórico y biográfico de este desconocido escultor, incluyendo inéditas propuestas de atribución.

**Palabras clave:** Mecenas; Iconografía; Antequera; Escultura; Andalucía; Barroco.

### Abstract

Two firms, recently discovered, inside two different religious sculptures brought light to a new name for the art circle that had been growing in Antequera since the 16 century and which experience a significant development during 18 century; Francisco Maestre. This article aims to be an interdisciplinary investigation, which combines a technical study about the authorship of the Dolorosa of Los Servitas from Herrera (Seville), as well as an historical and biographical study referring to this unknown sculptor, including unpublished artworks related with his workshop.

**Keywords:** Patronage of the arts; Iconography; Antequera; Sculpture; Andalusia; Baroque.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

Henares Millán, L., & Manzano, P. (2025). Francisco Maestre: un escultor lojeño afincado en la Antequera de los siglos XVIII-XIX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56: 155-171.

---

## Un nuevo nombre en el círculo artístico antequerano. Notas biográficas de Francisco Maestre

Para comenzar a hablar de Francisco Maestre debemos reseñar dos hechos recientes que han venido a colocar el nombre de este escultor en el mapa de los artífices del prolífico siglo XVIII antequerano. El primero de ellos nos sitúa en el mes de octubre de 2022, la antequerana empresa Chapitel restaura a la imagen de Santa María de Jesús, titular de la iglesia homónima de Antequera. Durante la restauración se descubre una firma a lápiz (Fig. 1); un apellido y un año, 1790. El apellido era poco legible al estar dañada la madera donde se encontraba escrito, aunque es fácilmente reconocible una característica *M* mayúscula, primera letra del apellido, y el resto de la firma: “[...] me hizo año de 1790”<sup>1</sup>. El segundo episodio nos sitúa a finales del 2022. Pedro Manzano, conservador y restaurador sevillano, arrojaba la luz acerca de la paternidad de una dolorosa de Herrera; la Virgen de los Dolores de la Hermandad de los Servitas. Manzano, durante los trabajos de restauración acometidos a la imagen, introdujo un endoscopio, logrando captar la firma a lápiz en el interior de la imagen, que decía así: “Fran,<sup>co</sup> Maestre me hizo año de 1792”.



Fig. 1. Firma hallada en el interior de la imagen de Santa María de Jesús. Fotografía: Chapitel Restauración

1 Esta información ha sido facilitada por la Empresa Chapitel y recogida también en el artículo que publicó Jesús Romero Benítez en el Especial de Semana Santa del Sol de Antequera en 2023.

Ambas firmas se nos revelan con grafismos similares y así lo atestigua Romero Benítez que ponía en relación ambas obras – la antequerana y la herreña – y señalaba como obra de Maestre la imagen de Santa María de Jesús en su artículo para *El Sol de Antequera* (Romero, 2023: 50). A la espera de nuevos indicios documentales que afiancen la documentación de la imagen, podemos constatar que ambas firmas parecen ser cercanas.

En definitiva, nos encontramos ante el estudio de un artífice, Francisco Maestre, cuyos datos conocidos son escasos cuando realizamos una estricta revisión bibliográfica. Sin embargo, en el Archivo Histórico Municipal de Antequera encontramos varios testigos documentales. Su partida de matrimonio detalla que contrajo nupcias el 1 de febrero de 1814 con Dña. Ana Muñoz y que sus padres fueron D. Ildefonso Maestre y Dña. Antonia Tribaldos<sup>2</sup>. Además de darnos los nombres de sus padres nos aporta un interesantísimo dato sobre Francisco Maestre; era natural de Loja.

La partida dice así:

En Antequera en tres de febrero de mil ochocientos y catorce años. Yo D. Matheo Conejo y Galvez cura de esta iglesia parroquial de San Sebastian de esta ciudad en virtud de mandamiento del [...] y Vic. Gen. de este Obispado en Málaga. a primero de febrero de mil ochocientos y catorce autoriza a parroco don Juan Padilla y España [...] desposée por palabras de presentes que hisieron verdadero y legitimo matrimonio a D. Francisco Mestre, Hijo legítimo de D. Ildelfonso Maestre y de Dña. Antonia Tribaldos con Dña Ana Muñoz hija legitima de D. Francisco Muñoz y Dña. Catalina de Aguilar [...] siendo el contrayente natural de Loja [...]<sup>3</sup>.

Anterior a esta referencia documental encontramos la partida de bautismo de su hermana, nacida en la ciudad de Antequera a comienzos del año de 1782<sup>4</sup>. En la citada partida queda constancia de que sus padres eran vecinos de la ciudad de Antequera, por tanto, debían residir en la ciudad para aquel entonces. El padrino de la recién nacida era un vecino natural de Loja, lo que nos señala unas relaciones latentes y continuas con la ciudad granadina.

El matrimonio entre Francisco Maestre y Ana Muñoz tuvo su primer hijo en noviembre de aquel mismo año de 1814, bautizado como José María Francisco de Paula en San Sebastián. Como ocurría en su partida matrimonial, queda registrado que el padre del nuevo vástago era natural de la ciudad de Loja y su madre de la ciudad de Antequera<sup>5</sup>. Cuatro años después, el matrimonio recibiría a un nuevo hijo; Rafael Maestre Muñoz que también sería bautizado en San Sebastián el 19 de julio de 1818<sup>6</sup>. Esta partida de bautismo de su segundo hijo nos aporta otro interesante dato: vivían en la antequerana calle Comedias, próxima a la Parroquia de San Sebastián y de San Pedro. En mayo de

2 Archivo Histórico Municipal de Antequera (A.H.M.A.) Fondos Parroquiales. Colegiata de San Sebastián. Libro 524, libro 37.

3 Ídem.

4 A.H.M.A. Fondos Parroquiales. Parroquia de San Pedro. Libro 292, folio 6

5 A.H.M.A. Fondos Parroquiales. Colegiata de San Sebastián. Libro 460, folio 456.

6 A.H.M.A. Fondos Parroquiales. Colegiata de San Sebastián. Libro 461, folio 252.

1820 nacería el último hijo del matrimonio, que recibiría el nombre de su padre, Francisco de Paula Rafael Juan Maestre y Muñoz<sup>7</sup>.

No hemos podido localizar la partida de bautismo del citado escultor, dado que las parroquias de Loja – de la Encarnación, San Gabriel y Santa Catalina – perdieron sus archivos debido a los movimientos anticlericales<sup>8</sup>.

Con toda esta información podemos reconstruir una posible biografía de Francisco Maestre. Debió nacer en la ciudad de Loja, siendo hijo de Ildefonso Maestre de San Juan y de Antonia Tribaldos. Según testamento paterno, otorgado en Antequera, sus padres casaron el 15 de noviembre de 1773 en la Iglesia Mayor de Loja<sup>9</sup>. La familia debió mudarse a Antequera antes de 1782, año en el que nacería Mariana, hermana de Francisco. Como se detalla en el testamento paterno, Francisco tuvo tres hermanas. Una mayor llamada María Josefa, tras la que debió nacer él y dos hermanas menores: Mariana – nacida en Antequera – y María de las Mercedes – que murió a edad pupilar<sup>10</sup>. Por tanto, Francisco Maestre debió nacer después del año de 1773 – teniendo en cuenta que tenía una hermana mayor – y antes de 1782 cuando ya tenemos constancia del asentamiento familiar en Antequera con el nacimiento de su hermana menor.

Las causas del traslado familiar no quedan claras, pues no hemos encontrado referencias al oficio paterno, tampoco en el Archivo Histórico de Loja. Sin embargo, el apellido Tribaldos no nos es ajeno a los oficios artísticos en el ámbito granadino. Atanasio Tribaldos fue uno de los primeros discípulos del afamado Diego de Mora, estando activo a finales del siglo XVII y principios del XVIII<sup>11</sup>. Ana María Gómez Román, incluso, documenta una estadía de Tribaldos en Antequera en 1712, junto a su esposa (Gómez, 2014: 192).

Bien podríamos pensar, bajo estas premisas, que la escultura fuese oficio familiar y que un joven Francisco Maestre pudiese aprender o ser continuador, en algún modo, del oficio de escultura en alguno de los talleres que se encontraban en activo en la ciudad de Antequera. Partiendo de la fecha más temprana relacionada con su producción artística – la de 1790, en la que realizaría la imagen de Santa María de Jesús – hablaríamos de cierta proximidad cronológica con las obras de los grandes escultores del siglo XVIII antequerano. Aunque el afamado escultor Andrés de Carvajal había fallecido algunos años antes, Francisco Maestre sí fue coetáneo a su hijo, Miguel María de Carvajal, que continuaría con el oficio paterno. Algunos ejemplos de la producción artística de esta segunda generación; en 1787 Miguel María recibiría el encargo para hacer el *Triunfo procesional*<sup>12</sup> de la Virgen de la Soledad, en 1791 enriquecería la urna del Santo Entierro de la ciudad con once ángeles y en 1799 realizaría el mayestático Cristo del Perdón para

7 A.H.M.A. Fondos Parroquiales. Colegiata de San Sebastián. Libro 462, folio 283

8 Referencia dada por los párrocos de las Iglesias de Santa Catalina y San Gabriel tras la visita.

9 A.H.M.A. Protocolos Notariales. Caja 2254, folio 140.

10 Ídem.

11 Véase (Gómez, 2014:186-198).

12 Un “Triunfo procesional” es el nombre que recibe la monumental “peana” sobre la que descansa la imagen y que viene a ser la pieza angular del paso procesional antequerano, donde se reúne gran parte de la iconografía y esplendor de este.

el Convento de los Capuchinos<sup>13</sup> (Romero, 2014: 233). Atendiendo a cuestiones formales podríamos relacionar en mayor manera su producción con la de “Los Márquez”, una saga familiar de artífices antequeranos cuyo taller tendría gran relevancia en estos años<sup>14</sup>.

La producción de Francisco Maestre sería, aunque por un breve periodo de tiempo, coetánea a la de Diego Márquez quien fallecería en 1791 y cuya última obra documentada data un año antes de su muerte. Francisco Maestre pudo conocer la obra de Diego Márquez e incluso pudo formar parte de su taller que, hasta la fecha, había recibido numerosísimos encargos desde diferentes puntos de la geografía andaluza, superando las fronteras antequeranas.

A la muerte de Diego Márquez, su hijo Miguel continuaría con el oficio manteniendo en activo el taller familiar, que gozaba de prestigio social<sup>15</sup>. La primera obra documentada de Miguel Márquez es una Inmaculada Concepción para el Beaterio de Álora, que data de 1789 cuando aún su padre regentaba el taller familiar. Las producciones de Francisco Maestre y Miguel Márquez parecen ser coetáneas<sup>16</sup>.

Además, hemos podido documentar que Francisco Maestre estableció lazos personales con artífices antequeranos, Miguel María de Carvajal fue testigo del bautismo de su ahijada, María del Rosario en 1805<sup>17</sup>.

Con ello, la figura de Francisco Maestre parece venir a enriquecer el conocimiento del círculo artístico antequerano, siendo de especial singularidad por encontrarse a caballo entre la destacable producción paterna y la continuidad filial de las dos grandes sagas familiares de los siglos XVIII y XIX.

## La confirmación de una identidad: la intervención en la Dolorosa de Herrera

La intervención ha sido realizada por Pedro E. Manzano Beltrán por encargo de la Hermandad Servita de Nuestra Señora de los Dolores y Santiago Apóstol. Se ha abordado en dos fases: la primera se desarrolló entre el 06/07/2022 y el 07/09/2022; la segunda fase tuvo lugar entre el 20/09/2022 y el 08/12/2022.

La intervención conservativa y de restauración realizada en la imagen escultórica de Nuestra Señora de los Dolores ha revelado importantes datos referentes a la cronología

- 13 Esta obra de Miguel María de Carvajal fue destruida en 1936, aunque conservamos testigos fotográficos del mismo.
- 14 Hemos estudiado la producción artística de esta saga familiar en el Trabajo Fin de Máster realizado en el marco del Máster de Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Granada y bajo la tutela del Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. El trabajo ha sido reconocido como uno de los dos mejores TFMs sobre Historia del Arte y Patrimonio defendidos a lo largo del año 2022 en las Universidades españolas, por el Comité Español de Historia del Arte (CEHA).
- 15 Ejemplo de ello son los encargos que recibiría Miguel Márquez al poco de fallecer su padre, tales como la restauración de la Virgen del Socorro o la remodelación de la Patrona de la ciudad, la Virgen de los Remedios.
- 16 Aún no se conocen más que dos obras salidas de la gubia de Francisco Maestre, siendo ambas muy cercanas en el tiempo, 1790 y 1792. La producción conocida y documentada de Miguel Márquez se data de entre 1789 y 1823.
- 17 A.H.M.A. Fondo Parroquial. Parroquia de San Pedro. Libro 459, folio 233.

de su hechura y a su autoría. La tomografía axial computarizada realizada como parte de los estudios científicos previos de la obra no arrojó datos relevantes con respecto al citado aspecto, ya que no se observó documento testimonial o manuscrito en el interior del soporte de la escultura. Fue durante las tareas de consolidado estructural, al ejecutar la sustitución de las espigas de la articulación de rótula de los hombros cuando, mediante metodología de video endoscopía, se logró leer escrito directamente sobre el soporte lúgneo en la cara interior de la pieza de madera que da origen al pecho de la escultura lo siguiente: “Franco. Maestre me hizo año de 1792” (Fig. 2).

Fig. 2. Firma hallada en el interior de la imagen de la Virgen de los Dolores. Fotografía: Pedro Manzano.



Los trabajos de restauración han estado precedidos por unos estudios científicos con motivo de conocer las particularidades técnicas de la obra escultórica a nivel de soporte y policromía, consistentes en la realización de un estudio mediante imágenes médicas (radiografías y T.A.C.), el cual completa y amplía los datos técnicos obtenidos de forma visual a través de la inspección superficial de la obra bajo la luz blanca y ultravioleta, proporcionando un conocimiento estructural estrecho y profundo de la obra imposible de obtener mediante otras metodologías no intrusivas, y por otro lado, se realizó un estudio de correspondencia de las capas polícromas que recubren la obra, quedando patente la presencia de una sola policromía, resultando ésta la original.

La imagen es una obra tallada en madera de conífera y policromada al óleo, realizada en base a dos metodologías de construcción. Presenta la configuración característica de las imágenes de candelero o de vestir, otorgando volumen a la tercera dimensión en verdadera proporción, extendiéndose la citada estructura desde poco por debajo de la región de las caderas hasta la base de la escultura. El cráneo, busto y cuerpo de la escultura se encuentran elaborados mediante la adición de un total de 62 piezas de madera de diferentes escuadrías, unidas entre sí y longitudinalmente al hilo mediante

adhesivo de cola orgánica y presión mecánica, para posteriormente el imaginero darle forma al volumen, resultando finalmente talladas y policromadas con gran detalle aquellas regiones de la obra que quedan a la vista bajo uso cultural. La obra cuenta con unas dimensiones máximas en la actualidad de 176 cm de alto, 73 cm de ancho y 54 cm de fondo, contando con una estereotomía o una armonía de construcción en torno al 85%. Se ha podido determinar que el embón de la obra cuenta con un hueco de carácter cuadrangular, implementado con motivo de aligerar el peso del total de la escultura y amortiguar los posibles movimientos de la madera con el paso del tiempo. Se aprecia que la mascarilla del rostro se encuentra confeccionada mediante un total de tres piezas de madera. Los ojos están elaborados en cristal, de los cuales parten un total de seis lágrimas; cuenta con pestañas de pelo natural, cavidad oral cerrada y nariz semítica. Sus cabellos no suponen volumen añadido a la estructura del cráneo, sino que se encuentran semitallados, matizados y policromados someramente al óleo, dejando ver ambas cavidades auditivas, las cuales no presenta orificios o sistema de sujeción para pendientes. Cuenta con brazos desmontables elaborados en madera de sapelli, dotados de articulación multidireccional de rótula. Las manos son espigadas a los antebrazos.

En el estudio radiológico conformante del estudio, mediante imágenes médicas previo a las tareas conservativas practicado a la obra escultórica, se logró determinar un número discreto de elementos metálicos alojados en el volumen de la imagen, destacando aquellos que estaban presentes en el término inferior del embón con motivo de fijar la base oval superior de la estructura del candelero.

Los estudios científicos aplicados al conocimiento de esta escultura nos desvelan una historia material de la misma con intervenciones muy invasivas a nivel de soporte, ya que se dotó de mayor volumen de pecho a la imagen, y a nivel de la policromía con repintes en la zona de la mascarilla, cuello y pecho, dando una morfología distinta al escote de la prenda que simula su corpiño. Este pasó de conformar un contorno circular, realizado en origen, a una terminación más angular que precisó ampliar la policromía del pecho por parte del imaginero que la intervino con anterioridad, generando una configuración distinta a la que realizó Francisco Maestre en 1792.

De modo resumido, las tareas conservativas llevadas a cabo en la imagen de la Santísima Virgen a nivel de soporte lígneo han consistido en la consolidación estructural de la obra mejorando su estabilidad, siempre en base a la información recabada a través del estudio científico mediante imágenes médicas, la remoción y elaboración “ex profeso” de un sistema de fijación de la corona en la región superior del cráneo que favorezca una versátil y firme colocación de la misma, la sustitución de los brazos articulados por otros multidireccionales dotados de articulación de rótula y elaborados en madera de sapelli, la implementación de un sistema que mejora la fijación de los juegos de manos a los antebrazos, sustitución del armazón del candelero por otro elaborado en madera de cedro y sin elementos que confieran inestabilidad estructural a la obra con el paso del tiempo, y finalmente mejoras de los sistemas de fijación y cogidas de la obra al candelero y del candelero al paso procesional.

A nivel de superficie pictórica se procedió a la limpieza de la policromía, primeramente de modo superficial con objetivo de retirar el polvo y las partículas ajenas presentes en la obra, protegiendo aquellas zonas que presentaban posible riesgo de desprendimiento, luego se procedió a la limpieza de la pátina de suciedad y de los repintes observados que originaban diferenciación cromática observable, para posteriormente proceder a la reintegración cromática de la policromía y finalmente a la protección de la misma mediante la aplicación de resinas sintéticas estables y duraderas, ajustando el punto de brillo, sin que en ningún caso los trabajos afectaran al carácter devocional de la escultura. Es de destacar que se procedió al desmontaje de las lágrimas que porta la Santísima Virgen en su rostro para realizar la limpieza de los reboses de adhesivo que fueron observados y los virados tonales o amarilleo del cristal, procediéndose una vez acabada la limpieza a su posterior reposición en sus lugares previos. Se confeccionaron sistemas de protección de la encarnadura y capa de color del cuerpo realizadas en tela y cuero, consistentes en corpiño, gorro y muñequeras.

Por otro lado, y como tarea final de los trabajos se ha procedido a la realización de un digitalizado en tres dimensiones de la obra escultórica y sus dos juegos de manos a efectos de copia de seguridad patrimonial del volumen de la obra de arte<sup>18</sup>.

## Notas para un primer catálogo de Francisco Maestre

Con una recién estrenada paternidad, Francisco Maestre comienza ahora a situarse como un interesante artífice del círculo artístico antequerano, que recibiría encargos de distintos lugares, incluso fuera de la ciudad. La obra de Maestre entró en la dinámica cultural que se había venido gestando en Antequera; no solo surtía la demanda propia de la ciudad, también abastecía encargos provenientes de otros lugares, en este caso de la localidad sevillana de Herrera.

### *La Virgen de los frailes Terceros: Santa María de Jesús*

Las primeras noticias del establecimiento de los Frailes Terceros<sup>19</sup> en Antequera se remontan al siglo XVI, con su establecimiento en el Convento de las Suertes en 1519, y pocos años después con la fundación del Colegio de Santa María de Jesús<sup>20</sup> (Ruiz de la Linde, 2022: 20). Esta imagen sería la venerada titular del antiguo Colegio de los frailes franciscanos. Sin embargo, es notable la diferencia cronológica entre la fundación del colegio en 1527 y la, ahora conocida, fecha de la realización de la talla, 1790.

18 Es de agradecer el interés mostrado por la Hermandad con motivo de preservar su rico legado y aquel mostrado durante los propios trabajos de restauración de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, los cuales han resultado determinantes a la hora de descubrir la autoría y cronología de su hechura.

19 Los conocidos como frailes terceros son franciscanos de la rama de la Tercera Orden Regular (TOR). De la rama observante, el primer convento fundado en la provincia fue el de Ronda, más tarde el malagueño de San Luis el Real y el de San Zoilo en Antequera (1501).

20 La fundación del Colegio fue la solución estimada tras un largo pleito al que se vio enfrentada la Orden de los Terceros, acusada por otras órdenes de la ciudad. Para conocer más: Ruiz Linde, 2022:19-24.

Históricamente el peso devocional pareció recaer más en la Cofradía de la Santa Cruz de Jerusalén, el Socorro. Da cuenta de ello la constante vitalidad de esta corporación desde su fundación, conservando hoy día numerosos testimonios materiales y documentales de su actividad. Sin embargo, las noticias documentales referentes a la devoción a la imagen de Santa María de Jesús son menores y menos dilatadas o comunes en el tiempo. Pese a ello, el 24 de agosto de 1731 se registra la fundación de la Cofradía del Rosario de Nuestra Señora de Santa María de Jesús<sup>21</sup>. Además, el profesor Sergio Ramírez asegura la existencia de la corporación el mismo año de la fundación del colegio en el siglo XVI (Ramírez, 2006: 1105).

Por tanto, hablaríamos de un periodo en el que se experimentaría un auge de la devoción a la imagen de Santa María de Jesús (Fig. 3), que llevó a la refundación de una antigua Hermandad que le rindiese culto. Es en el contexto de un posible auge refundacional que podemos situar el encargo que recibiría Francisco Maestre.



Fig. 3. Francisco Maestre. *Santa María de Jesús* (1790). Fotografía: Raúl Pérez, El Sol de Antequera.

21 A.H.M.A. *Historia de Antequera* (manuscrito). 1792. Francisco Barrero Baquerizo.fol.385.

Existe la posibilidad, intuida o apuntada por Romero Benítez, de que la actual imagen que ha llegado hasta nosotros se trate de una refracción, una restauración, de la imagen primigenia (Romero, 2022:188). Debemos recordar que no era algo ajeno ni anómalo en la época; si nos acercamos a la producción más coetánea a la que conocemos de Maestre, la de Miguel Márquez, no podemos obviar que tan solo dos años después este último artífice intervendría a la Virgen del Socorro, cuya primera referencia data de 1620<sup>22</sup>. Este hecho incluso puede poner en relación el taller de los Márquez con la obra de Maestre.

Sin embargo, atendiendo a la firma que nuestro autor deja en la imagen, y que parece compartir con la Dolorosa de Herrera, – que incluye la tradicional consigna “me hizo” unida del año – podemos entender que el autor la consideraba plena obra suya. Otros ejemplos conocidos de refracciones o intervenciones de la época – cítese los mencionados, realizados por Miguel Márquez –, son precisamente conocidos por estar documentados, no por encontrarse firma alguna en las propias imágenes.

### *La Dolorosa de los Servitas de Herrera*<sup>23</sup>

La referencia más antigua conocida de la Hermandad de la Virgen de los Dolores de Herrera data del año 1736, siendo mencionada la “Hermandad de las Ánimas y Nuestra Señora bendita de los Dolores” en una Bula conservada en el Archivo del Arzobispado de Sevilla. El siguiente testigo documental nos sitúa en el año 1782, cuando se documenta el arreglo de las escaleras y el camarín de la Virgen de los Dolores<sup>24</sup>. El documento más antiguo conservado por la Hermandad es un libro de *Data y Cargo* del año 1842, en el que se atestigua como el Hermano Mayor de ese momento ya venía ocupando dicho cargo desde mediados de la década pasada. Ello nos habla de una corporación consolidada, con una estructura organizativa y un desarrollo lo suficientemente notable para ese año.

Un buen punto de partida puede ser conocer el contexto de las localidades colindantes con relación a la paulatina fundación de Hermandades vinculadas o relacionadas a la Orden Tercera de los Siervos de María; los Servitas de Estepa datan de 1765, en El Saucejo del año 1793 y en fechas cercanas se sitúa la fundación de sus homónimas en Écija o Pedrera. Es en este contexto, y en coincidencia histórico-devocional, que pudo fundarse la Hermandad de los Servitas de Herrera. Las dispersas y escasas referencias documentales encontradas sobre la Herreña corporación – debido a la pérdida de su archivo histórico, así como el parroquial en 1936 – no nos aportan datos concluyentes sobre su fecha de fundación, pero podríamos situarnos incluso ante una de las hermandades de carácter servita más antiguas de la provincia.

22 Se hace referencia a una imagen de *Ntra. Sra. del Socorro* en los Estatutos Fundacionales de la Cofradía, fechados en febrero de 1620. Véase (Curiel, 1988: 37) o (Romero, 2022: 160).

23 La información recogida en este artículo parte de un estudio de la Semana Santa de Herrera, realizado por antropólogos de la Universidad de Sevilla, no publicado, y que ha sido facilitado por la Hermandad de los Servitas de Herrera.

24 Este documento se encuentra en el Registro de Entidades Religiosas de Madrid.

Por ello, y por los datos aportados anteriormente, podríamos afirmar que la hermandad se fundó en el siglo XVIII y que pudo venir experimentando desavenencias estructurales, históricas o devocionales hasta su definitivo asentamiento a finales del mencionado siglo. Este asentamiento institucional podría haber traído consigo el encargo de una imagen propia de la Hermandad o la renovación de la que venía dándosele culto hasta el momento. Fuera como fuese, el encargo de realizar una imagen llega hasta el escultor Francisco Maestre que, afincado en Antequera, realizaría en 1792 la Virgen de los Dolores (Fig. 4). Esta talla fue la única salvada en los sucesos de 1936 en toda la localidad.



Fig. 4. Francisco Maestre. *Virgen de los Dolores* (1792). Herrera, Sevilla. Fotografía: Archivo de la Hermandad.

Desde la Hermandad tradicionalmente se ha relacionado la imagen con la “escuela antequerana”. Juan Carlos Martínez Amores, en el boletín correspondiente al año 1996 la sitúa en directa conexión con la obra de Miguel Márquez y sus afamadas Dolorosas, en especial con la Virgen de la Paz. Martínez Amores utiliza el método del conocedor y relaciona las diferentes características formales de ambas imágenes, mencionando también las manos que dice son muy parecidas a las de Ntra. Sra. de la Paz.

Con las radiografías realizadas a la imagen antequerana de la Paz, hoy sabemos que muy posiblemente estas manos correspondan a una talla más antigua y no a la gubia de los Márquez. Aunque el caso de la Virgen de la Paz es ciertamente complejo – no está documentalmente sustentada su autoría o la posible refracción de Miguel Márquez – no podemos negar la evidente relación que guardan ambas dolorosas y su más que verdadero parecido.

Estos lazos antequeranos de la imagen herreña parecen atarse aún más cuando desde la Hermandad afirman que una de las familias claves para su historia, “los Vázquez”, tenían tierras en Antequera. Y que, además, popularmente en el pueblo se cuenta que la Virgen llegó en el interior de un baúl a una antigua posada, el remitente de aquella entrega era la familia Vázquez. Al margen de esta historia popular, la autoría de la Virgen de los Dolores, en todo caso, corrobora la proyección de Maestre en las comarcas centrales de Andalucía, al hilo de la vitalidad productiva antequerana de la época.

### *La creación de un modelo: las Dolorosas del taller de los Márquez*

Por tanto, nos encontramos con una bellísima imagen, muy cercana formalmente al modelo de la dolorosa que se hizo común en la ciudad de Antequera a finales del XVIII y principios del XIX, y que fue popularizado desde el taller de los Márquez (Fig. 5). Este modelo se caracteriza por seguir un canon de belleza idealizado, cercano a los incipientes gustos e ideales neoclásicos. De aspecto afligido, mirada baja y ojos en forma de medialuna; nariz recta y pequeños labios, prácticamente cerrados; encarnadura suave y blanquecina, en la que únicamente resaltan, levemente, las mejillas rosadas.

El prototipo, que pareció arrancar para Miguel Márquez con su Virgen de la Paz, vino a repetirse en otras imágenes; la Virgen de los Dolores de los Servitas de Antequera (1817), la Quinta Angustia (1817) la Dolorosa de la sacristía de las Descalzas, la Piedad del Museo de la ciudad (1823) o la Dolorosa de la Iglesia de Santo Domingo, atribuida a Antonio Palomo. Con ello, la Virgen de los Dolores de Herrera (1792) es bastante anterior a la supuesta intervención que Miguel Márquez realiza sobre la Virgen de la Paz, que se fecha en el año 1815. Veintitrés años separan ambas obras, por tanto, nos sitúan a la Virgen de los Dolores de Herrera como iniciadora de un modelo que sería muy popular en la Antequera del momento.



Fig. 5. Francisco Maestre. *Virgen de los Dolores* (1792). Herrera, Sevilla. Miguel Márquez. *Virgen de la Paz* (¿1815?). Antequera, Málaga. Miguel Márquez. *Virgen de los Dolores*. (1817). Antequera, Málaga.

En definitiva, nos encontramos ante un escultor que muy posiblemente se formase en el taller de los Márquez, coincidiendo con los últimos años de vida de Diego Márquez y el comienzo de la carrera artística en solitario de Miguel, quien debió quedarse al frente del taller a la muerte de su padre en 1791. A nuestro juicio, el caso de la Paz debió darle la seguridad artística y la popularidad necesaria a Miguel Márquez en su ciudad, pues no cabe duda de que repitió el modelo en las dolorosas que realizaría después.

El escaso conocimiento de trabajos documentados de Francisco Maestre nos imposibilita a la hora de realizar un juicio de su obra o su evolución artística. Sin duda, Maestre debió conocer de cerca la obra de Diego Márquez, la influencia de sus formas es notable. Ejemplo de ello es la Virgen del Carmen que Márquez y Vega realizó para las Carmelitas de la Antigua Observancia de Antequera en 1786 o la Dolorosa de la Iglesia del Carmen de Estepa, datada un año después, que ya presentan esos característicos pequeños y discretos labios, por ejemplo.

### *Posibles atribuciones: la Virgen del Rosario de las Descalzas (Antequera) y la Virgen del Carmen de la Basílica de la Esperanza (Málaga)*

La Virgen del Rosario, imagen de pequeño formato expuesta en el Museo del Convento de las Carmelitas Descalzas (Fig. 6), ha sido atribuida a Diego Márquez por Romero Benítez; entendemos, dado el parecido formal que guarda con la Virgen del Rosario de las Catalinas, también atribuida al citado escultor. Márquez y Vega debió realizar esta última antes de 1769, cuando la iglesia conventual fue consagrada (Romero, 2014: 58).



Fig. 6. Francisco Mestre (atribución). *Virgen del Rosario*. (h.1790). Museo Conventual de las Descalzas. Antequera, Málaga.

Otra imagen de similares características también la atribuimos a Diego Márquez, aunque con ciertas dudas dado el tardío año de su documentada bendición<sup>25</sup>, 1797. Seis años después del fallecimiento de Márquez y Vega. Esta imagen de la que hablamos se trata de una *Virgen del Carmen* (Fig. 7) donada a la Archicofradía del Paso y la Esperanza de Málaga y que se venera en su hornacina original, donde se incluye un interesante documento que recoge los únicos datos fehacientes conocidos de esta obra:

“Bendixo esta Santa Imagen en la ciudad de Ronda a 12 de agosto de 1797 el M.R.P.F. Diego Josef de Cadiz, Misionero Apostólico de Menores Capuchinos de N.S.P- San Francisco de esta provincia”.

<sup>25</sup> Esta atribución era incluida en el mencionado TFM sobre esa familia de artífices antequeranos.



Fig. 7. Francisco Maestre (atribución). *Virgen del Carmen*. (h.1797). Basílica de la Esperanza. Málaga.

Ambas imágenes, muy paralelas formalmente y cuyas autorías presentaban algunas dudas, bien podrían ser de las primeras obras que realizase Francisco Maestre en el taller de los Márquez.

La primera de ellas, la Virgen del Rosario, pudo realizarla por encargo expreso del convento, siguiendo el modelo de la que su maestro realizase hacia 1769 para las Catalinas. Por tanto, nos situaríamos ante una de sus primeras obras. Maestre pudo trabajar sobre este modelo en la Virgen del Carmen que realizase para los capuchinos de Ronda, bendecida en 1797 por el – ahora beato – Diego José de Cádiz. Los datos conocidos de esta obra sí que permiten situarla cronológicamente en la producción de Francisco Maestre, quien la realizaría algunos años después de finalizar la Dolorosa de Herrera en 1792.

## Conclusiones

Sin duda, este primer acercamiento al estudio de la figura de Francisco Maestre es especialmente interesante por darnos datos documentales y técnicos de este escultor que se suma a la amplia nómina de artífices que trabajaron en la ciudad de Antequera durante los siglos XVIII y XIX.

Indudablemente, los rasgos formales de sus obras nos acercan la producción de Maestre a la saga familiar de los Márquez, abriendo una interesante puerta sobre el estudio de la actividad y funcionamiento de los talleres de escultura antequeranos y su proyección en las regiones centrales de Andalucía. Precisamente constatable – gracias al felicísimo descubrimiento de la firma en la Dolorosa de Herrera – es su segura proyección fuera de las fronteras antequeranas, acoplándose a la dinámica que venía dándose ya en la ciudad, cuya producción artística podía abastecer la demanda local y, además, surtir encargos de localidades de la región central de Andalucía. Con ello, deseamos estas sean unas primeras líneas entorno a un artífice que viene a enriquecer el conocimiento del círculo artístico antequerano y su producción en la Andalucía de fines del XVIII y principios del XIX.

## Bibliografía

- Curiel, A. (1988). *Ntra. Sra. del Socorro y su Archicofradía*. Antequera: Caja de Ahorros de Antequera.
- Gómez Román, A. M.<sup>a</sup> (2014). Diego de Mora y su taller. En *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779)* (pp. 186-198). Estepa: Ayuntamiento de Estepa.
- Luque Carrillo, J. (2016) Contribución a la obra de un discípulo de Diego de Mora: Atanasio Tribaldos y la imaginería del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Luque (Córdoba). *Boletín de Arte* (37), 255-260.
- Ramírez González, S. (2006). *Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los Conventos Franciscanos (1485-1835)*, Universidad de Málaga. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/2602> [Consultada el 26-04-2024]
- Romero Benítez, J. (2022). El edificio del antiguo Colegio e Iglesia de Santa María de Jesús. En J. Romero Benítez (coord.), *La Archicofradía de la Virgen del Socorro de Antequera. Historia y Patrimonio cultural* (pp.91-129). Antequera: Chapitel.
- Romero Benítez, J. (2022). El patrimonio escultórico de la Archicofradía de Arriba. En J. Romero Benítez (coord.) *La Archicofradía de la Virgen del Socorro de Antequera. Historia y Patrimonio cultural* (pp.91-129). Antequera: Chapitel.
- Romero Benítez, J. (2014) *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel.
- Romero Benítez, J. (2023). Francisco Maestre. Maestro de imaginería en la Antequera de los siglos XVIII y XIX. *El Sol de Antequera*, marzo 2023, 50-55.
- Ruiz de la Linde, F. (2022). 400 años de la Cofradía del Socorro. En J. Romero Benítez (coord.). *La Archicofradía de la Virgen del Socorro de Antequera. Historia y Patrimonio cultural* (pp.19-67). Antequera: Chapitel.
- VV.AA. (2000). *Semana Santa. Hermandades y Corporaciones de Herrera* [estudio inédito]. Universidad de Sevilla.