

EL RETABLISTA AGUSTÍN DE MEDINA Y FLORES. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE SU OBRA

Tras quedar incorporada al reino de Sevilla en el siglo XIII, Jerez de la Frontera se integró en el ámbito artístico de aquel centro creador y satisface la mayoría de sus demandas con obras procedentes de los activos talleres hispalenses, si bien algunas facetas artísticas mantuvieron desde entonces cierta entidad local. Si nos ceñimos al campo del retablo y la escultura se observa un cambio notable en esta situación a medida que avanza la Edad Moderna, ya que entonces se desarrolla una clara tendencia autóctona, propiciada por la progresiva actividad de artífices locales capaces de abastecer con sus trabajos gran parte del mercado local. Al llegar el siglo XVIII este proceso alcanza su madurez y es entonces cuando podemos detectar con mayor nitidez la formación de un auténtico núcleo periférico. De forma consciente o inconsciente, los creadores jerezanos mostrarán en sus trabajos la huella del influjo sevillano, pero teñido ahora de unos matices propios que se acomodan a los gustos y necesidades de la ciudad. La dinámica de este proceso hará que, a su vez, el nuevo centro irradie en el entorno inmediato e incluso surgen intercambios con otros núcleos cercanos, estableciéndose de esta forma una trama de interrelaciones cuyo análisis es imprescindible a la hora de abordar la producción artística de la zona.

Como ocurrió en el resto de Andalucía, la bonanza económica del Siglo de las Luces trajo consigo una intensa actividad artística en Jerez, y una población cada vez más enriquecida acomete entonces numerosas empresas artísticas en las que, fiel a la mentalidad del Antiguo Régimen, dejó constancia notoria de su creciente prestigio. Junto a nuevas mansiones, cada vez más lujosas, los templos centralizan la atención y si bien no son muchos los que se levantan de nueva planta, pues ya eran muy numerosos al iniciarse la centuria, es entonces cuando se materializa definitivamente la construcción de la nueva Colegial y se abordan grandes programas de renovación que llegaron a transformar por completo el aspecto original de muchas fábricas preexistentes¹. En consecuencia la demanda de retablos aumentó sin cesar hasta las décadas finales del siglo, cuando nuevos tiempos y nuevos gustos frenen definitivamente este proceso.

Es bien conocida la intervención durante etapas anteriores de maestros procedentes de Sevilla que, casi siempre bajo el patrocinio de la poderosa maquinaria diocesana hispalense, dejaron en Jerez muestras muy destacadas de su trabajo. No ocurre así en el XVIII, decantado claramente por la creación local y que contó con maestros de importancia perfilados a medida que avanza la centuria como un grupo muy activo que asimila y difunde la estética del estípite e incluso algunos de sus miembros se incorporarán a mediados del siglo a las novedades del rococó. Entre las figuras más destacadas podemos citar a Francisco López, Francisco Camacho de Mendoza o los hermanos Navarro y Agustín de Medina y Flores². A este último dedicamos estas breves líneas para presentar una obra suya, el retablo del Cristo

¹ Sobre este proceso puede consultarse AROCA VICENTI, Fernando, *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*. Jerez de la Frontera, 2002, pp. 179-248.

² Una visión de conjunto de la actividad retablística en el Jerez dieciochesco la encontramos en AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio del retablo del siglo XVIII en la Baja Andalucía: el modelo jerezano", *Laboratorio de Arte*, nº 10, Sevilla, 1997, pp. 233-250.

de la Viga de la Catedral, trabajo que incrementa un catálogo cada vez más nutrido y que reclama un estudio sistemático.

Pocos son los datos conocidos de la biografía de este autor, nacido en torno a 1697, posiblemente en Jerez, ciudad en la que debió permanecer la mayor parte de su vida, con algunas ausencias motivadas por encargos en otras poblaciones y son varios los documentos que confirman una extensa actividad³. El primer trabajo localizado se fecha el 5 de abril de 1728, cuando Agustín de Medina, afincado en la calle Barraganas, de la jerezana collación de San Salvador, concierta la hechura del retablo mayor de la iglesia de los mercedarios de Arcos de la Frontera, dedicada a Nuestra Señora de las Nieves⁴. Nada más sabemos sobre este retablo, pues el convento de mercedarios arcense sufrió una progresiva ruina en sus estructuras que obligó a un cambio de sede, oportunidad que surgió tras la expulsión de los jesuitas y serles donado por la corona en 1785 el edificio que hasta entonces ocupaba la Compañía de Jesús, actual colegio de las Nieves, utilizando como iglesia la capilla de la Misericordia. Quizás se trasladase allí el antiguo retablo, adaptado a las reducidas dimensiones de su nuevo emplazamiento, pero con la desamortización de Mendizábal la orden fue exclaustrada y sus bienes dispersos, si bien la imagen titular, patrona de la ciudad, pasó a presidir la capilla del Sagrario de la iglesia de Santa María a finales del siglo XIX⁵.

También en 1728 participa Medina y Flores en otra importante obra arcense. Fue entonces cuando el arzobispo Salcedo decidió realizar el trascoro de la iglesia mayor de Santa María y Medina fue encargado de tallar todas las labores de yeso, mientras que la cantería corrió a cargo de Juan de Arteaga. Los trabajos se prolongaron hasta 1731 y supusieron un desembolso total de 26.107 reales⁶. Aunque no se conserva ningún dato documental al respecto, creo que pueden atribuirse a este autor dos retablos que se alojan en los muros de cierre de este coro. El que preside el trascoro se realizó con toda seguridad en las mismas fechas que el conjunto arquitectónico donde se enmarca y presenta características muy afines a los retablos hasta ahora conocidos de dicho autor. También coinciden con su estilo las formas que presenta otro retablo alojado en el lateral de la Epístola de dicho muro, dedicado a San Francisco Javier, del que habitualmente se afirma procede del antiguo colegio de los jesuitas, pero cuya

3 En el catastro de Ensenada, Agustín de Medina declara tener 53 años, es decir, 14 menos que Francisco Camacho, nacido en 1683. Véase al respecto AROCA VICENTIL, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., pp. 238-239.

4 JÁCOMÉ GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús, "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)". Historia de Jerez nº 7, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 103-136.

5 En un inventario sin fecha, aunque es muy probable que se realizase en 1823, se hace la siguiente descripción del retablo de los jesuitas de Arcos:

"Nuestra Señora de las Nieves en el Camarin principal con corona y cetro de lata, el pie o frontal de lo mismo: vestido de tela de seda; en las ventanas de dicho camarín quatro cortinas de Tafetán carmesí viejas, en el mismo una mesa pequeña con frontal y mantel y encima un niño de plomo de vestir con potencias de plata y un manifestador dorado ordinario./ Por la parte de afuera S. Pedro Nolasco y San Ramón Non-nato de madera de mas de una vara y media con quatro parmatorias de cornocopia. Dos quadros de Jesus del paño y San José de papel con adorno dorado./ Un sagrario con columnage y adorno dorado. Un crucifijo de metal con cruz y peana negra. Seis candeleros de plan de altar de metal y dos Atriles de madera tallados./ Una frontalerá dorada con el escudo de la orden./ Dos ángeles de a vara estofados./ Una mesa de credencia de tres pies, un acetre de laton viejo./ Quatro cuadros con milagros pintados./ Una varandilla de comulgatorio de madera./ Un vidrio de lampara con pie de madera colgado de la pared." Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.), Sección II, Asuntos despachados, legajo 168.

6 MANCHEÑO Y OLIVARES, Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera, Arcos de la Frontera, 1903, p. 122.

estructura hace sospechar que fue concebido para su singular ubicación y muy posiblemente en los mismos años en que se abordaban todos los trabajos⁷.

La realización de los encargos del trascoro fueron aprovechados por los comitentes arcenses para solicitar de Agustín de Medina la realización de una nueva obra destinada a la iglesia mayor, pues el 2 de enero de 1729 se obligó a levantar el retablo de Santa Teresa y Santa Catalina para Santa María, obra de 8 varas de alto y 4,5 de ancho en conformidad con el diseño presentado, salvo que en vez de columnas se pondrían estípites, "a la moda", con un precio total de 600 ducados⁸. La obra, financiada por Francisco Miguel Núñez de Prado y su esposa María Valdespino, fue levantada para contener una imagen de la doctora abulense donada por el duque de Arcos con motivo de su proclamación como patrona del clero de dicha iglesia en 1714 y sustituyó a una anterior dedicada a Santa Catalina⁹. Contemporáneo de este retablo y de la misma mano debe ser el dedicado a San José que se sitúa al lado del evangelio del templo, que repite su estructura con pequeñas variantes poco significativas¹⁰. En este caso conocemos a los responsables del dorado y estofado, los hermanos Francisco y José de Morales, también de Jerez de la Frontera, que el 22 de agosto de 1743 se comprometieron a realizar dicha labor con Juan José Carrero del Castillo, presbítero y mayordomo de la hermandad de San José, por un total de 5.500 reales de vellón¹¹. Es muy posible que ambos retablos quedasen sin dorar durante algunos años y estos mismos artífices fuesen los encargados de llevar a cabo la policromía del dedicado a Santa Teresa. Años más tarde el terremoto de 1755 produjo algunos daños en el retablo de San José al derribar parte de la bóveda que lo cubre, pero las reparaciones no debieron alcanzar gran dimensión, pues no se aprecian modificaciones notables. Se ha planteado la posibilidad de que se hubiese realizado entonces la mesa de altar, de interesante iconografía jesuítica¹².

El éxito de estas realizaciones trajo consigo nuevos encargos y en 1731, siendo vecino entonces de Sevilla, realizó el facistol del mismo templo por un total de 4.036 reales¹³. Es evidente que una vez concluido el flamante cierre exterior del coro se imponía su total renovación y por fin en 1734 el clero parroquial decidió reemplazar la vieja sillería, realizada a partir de 1571 por Juan de Figueroa, Juan de Oviedo y Miguel Adán¹⁴. El encargo recayó de nuevo en Agustín de Medina, quien fue auxiliado por los tallistas Alonso Jiménez, Cipriano Salazar y Nicolás Salinas, los oficiales Nicolás de Medina, sobre quien se ha propuesto un posible parentesco con Agustín, y Luis Rodríguez, y por los aprendices Juan de Navas, Juan Ruiz y Nicolás Zapata. Para su construcción se emplearon maderas de primera calidad de cedro, caoba, naranjo y granadillo y alcanzó un coste total de 88.445 reales. Fue el escultor Diego Roldán quien aparece trabajando en la obra en 1744, sin que sepamos con certeza hasta donde llegó su intervención es este conjunto,

7 Ibidem, p. 111. Tal vez esta noticia se refiera sólo a la imagen del titular, que pudo recibir culto en la iglesia jesuítica hasta la expulsión de 1767.

8 Ibidem, p. 353.

9 CUEVAS, José y Jesús de las, Arcos de la Frontera, Cádiz, 1968, p. 150.

10 Ibidem, pp. 150-151.

11 MANCHEÑO Y OLIVARES, Curiosidades... op. cit., pp. 340-341.

12 CUEVAS, José y Jesús de las, Arcos... op. cit., p. 151.

13 MANCHEÑO Y OLIVARES, Miguel, Curiosidades... op. cit., p. 121. Fue Hipólito SANCHO DE SOPRANIS quien, con toda lógica, identificó a Medina y Flores con el escultor Agustín de Flores, que concierta este trabajo ("Papeletas para una serie..." op. cit., p. 4.).

14 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, pp. 117-125.

pero la reciente documentación de otra sillería realizada por Agustín de Medina años más tarde, la que se conserva en la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules, permite plantear con cierta seguridad que este maestro fue el autor de todo el conjunto arquitectónico, mientras que a Diego Roldán deben corresponder los trabajos de escultura, centrados en el relieve de la Asunción y los bustos y ángeles que van sobre las puertas laterales¹⁵.

De la década de los treinta conocemos hasta ahora dos intervenciones más, la realización en 1736 del retablo mayor de la iglesia conventual de Belén en Rota y su posible colaboración a partir del año siguiente en la sillería de coro de la parroquia jerezana de San Marcos¹⁶. La desaparición del convento roteño y de todo su ajuar litúrgico, impide cualquier tipo de comentario sobre este nuevo retablo mayor de Agustín de Medina. Por el contrario se han conservado algunos restos significativos de la sillería de San Marcos, que como tantas otras, ha sido víctima de las reformas que desde el siglo XIX diezman y modifican continuamente el mobiliario litúrgico de nuestros templos históricos. Los datos recogidos en las cuentas de la parroquia son algo confusos, pues aparecen implicados en la realización de esta obra al menos tres artífices. En la visita de 1718 se ordenó construir una nueva sillería para este templo, orden que no se pudo cumplir hasta 1733, año en el que se pagan algunas partidas de 7 reales y 18 maravedís, abonada por el modelo o diseño que había ejecutado para la misma¹⁷. No hay más noticias sobre esta empresa hasta enero de 1737, cuando se compran unos tablones de caoba al maestro Agustín de Medina y Flores, lo que podría indicar que se había hecho cargo de los trabajos¹⁸. Pero parece que la intervención de Medina se debió de limitar a facilitar los mencionados materiales, pues en las cuentas correspondientes al mes de abril del año 1738 se indica que ya estaba totalmente acabada y pagada la obra y que, tras haberse ausentado de Jerez José Rey había dejado inconclusa su labor en la sillería, por lo que los beneficiados se concertaron para su conclusión con el ensamblador José de Santiago, quien hubo de deshacer parte del trabajo de su predecesor y recibió un total de 200 pesos¹⁹.

También fue muy activa la década siguiente, cuando el prestigio que le otorgarían las empresas anteriores haría que llegasen nuevos e importantes encargos. En 1740 concertó la hechura de un retablo para la cofradía del Mayor Dolor en la jerezana parroquia de San Dionisio, obra que, como ha señalado Fernando Aroca, no es posible identificar con la que actualmente se conserva en dicho emplazamiento, a todas luces posterior y ajena al quehacer de este ensamblador²⁰. El 10 de agosto del año siguiente se obligó construir el reta-

15 MANCHEÑO Y OLIVARES, Miguel, *Curiosidades...* op. cit., p. 123. La contrata de la sillería de coro de Alcalá se reseña en AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., p. 239.

16 El retablo de Rota se documenta en AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., p. 239, mientras que los trabajos de San Marcos se dieron a conocer en SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "Papeletas para una serie de artistas regionales (2ª serie)" en *Guión. Federación de estudiantes católicos. Jerez de la Frontera*, 1936, num.27, p. 4.

17 SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Papeletas para una serie..." op. cit., p. 4.

18 *Ibidem*, pp. 8-9.

19 *Ibidem*, p. 11.

20 AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., p. 239. Con anterioridad ya se había señalado a Medina y Flores como autor del retablo del Mayor Dolor, obra que se concierta precisamente el año en que esta antigua hermandad, que tuvo como primitivo titular a San Bartolomé, trasladó su sede a San Dionisio, donde reside desde entonces. REPETTO BETES, José Luis, "La Historia" en *Semana Santa. Diócesis de Jerez*, tomo I, Sevilla, 1988, p. 154.

blo del Cristo de la Viga de la Colegial, cuyo concierto, conservado en el Archivo Municipal de Jerez, se transcribe en el apéndice documental. Fue encargado por la hermandad que cuidaba de dar culto a la imagen y su mayordomo, el presbítero Pedro Ramos, acordó con Medina ajustar la ejecución en 5.000 reales.

Revisando un poco la dilatada historia de la importante imagen del Cristo de la Viga, José Luis Repetto afirma que este crucificado es en realidad el verdadero titular de la iglesia colegial jerezana y recibió más tarde su actual denominación por haber ocupado primitivamente una viga de imaginería, tan habituales en nuestros templos medievales. Desde el siglo XIV consta la existencia de una hermandad que daba culto a una efigie del mismo título y que en 1506 se agregó a la casa de la Misericordia²¹. Es muy posible que con tal motivo se realizase la actual imagen, excelente crucificado cercano al círculo de Pedro Millán, cuya hechura no parece muy anterior a las primeras décadas del siglo XVI. Años más tarde, en 1670, se fundó una nueva cofradía bajo la advocación del Cristo de la Viga, corporación que vivió tiempos de auge, hasta decaer en el siglo XIX²². Los diversos avatares sufridos por el templo colegial de Jerez, que comenzó a reconstruirse totalmente a partir de 1695, motivarían cambios en el emplazamiento del Cristo, que durante la primera mitad del siglo XVIII ocupaba una capilla adosada a la torre, presidida desde 1742 por el retablo de Agustín de Medina²³. Este recinto fue el que acogió los cultos del templo desde 1728 hasta la inauguración parcial de la nueva fábrica en junio de 1756 y finalmente fue derribado, dejando así aislada la torre, en 1757²⁴.

El retablo creado por nuestro autor, que había servido de altar mayor en el primer templo jerezano durante un cuarto de siglo, fue trasladado al templo nuevo y cuando se inauguró la parte trasera de éste en 1778 pasó a ocupar su capilla actual en el lateral del Evangelio de su cabecera. Fue entonces cuando sufrió una serie de modificaciones para adaptar su estructura al nuevo espacio, labores llevadas a cabo por el escultor y tallista genovés afincado en Jerez, Jácome Vaccaro, a quien se debe el pabellón que lo enmarca y salva hábilmente la difícil adaptación a las grandes dimensiones del testero donde se ubicó²⁵. Es evidente que la intervención de Vaccaro tuvo mayor alcance y de su mano son con seguridad las rocallas que enmarcan el conjunto y los aletones que unen el ático con el cuerpo principal, pues en todos estos elementos se evidencia el dominio de la estética rococó, en abierto contraste con el lenguaje propio del retablo estípite seguido por Medina Flores. También parece evidente que el escultor genovés amplió las dimensiones del conjunto al "abrir" el arco que lo delimita, cambiando su disposición original, que debía ser perpendicular al plano del retablo, por otra diagonal que le proporciona su actual aspecto abocinado. Fue entonces cuando, muy probablemente, se dispusieron las dos repisas laterales sobre las que iban las hoy desaparecidas imágenes de San Pedro y San Pablo y se hizo nueva la mesa de altar. Tan amplias intervenciones motivarían la renovación de la policromía y dorado, trabajos que quizás estaban aún pendientes de realización, y que permitieron integrar a la perfección los nuevos elementos de

21 REPETTO BETES, José Luis, "La Historia..." op. cit., p. 265.

22 *Ibidem*.

23 El complejo proceso constructivo del templo Colegial de Jerez, actual Catedral, se recoge en REPETTO BETES, José Luis, *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*. Cádiz, 1978.

24 *Ibidem*, pp. 128-129 y, del mismo autor, "La Catedral de Jerez" en *Enciclopedia Gráfica Gaditana vol. I*, nº 4, Cádiz, 1984, p. 53.

25 REPETTO BETES, José Luis, "La Catedral..." op. cit., p. 58.

talla, a la vez que se introdujo un bello dorado con grabados de amplias rocallas como marco para la imagen del Cristo y otros elementos de la misma filiación en las zonas planas del ático y arco de embocadura.

Pese a su entidad, las reformas de Vaccaro no ha alterado la estructura original creada por Medina y Flores, quien dispuso una composición de un cuerpo con una sola calle y ático, enmarcados por un gran arco peraltado y casetonado que en la zona inferior forma dos pequeñas calles laterales. El cuerpo está concebido como un gran marco cruciforme para el Santo Cristo flanqueado por sendas estípites y a los lados, en disposición diagonal, dos pequeñas repisas servían de bases a otras tantas tallas. Una compleja cornisa, que se quiebra en el centro para formar una especie de frontón roto, da paso al ático, resuelto mediante formas muy geométricas y enmarcado por pilastras sin orden que sustentan otro frontón roto. La decoración es muy menuda, como corresponde a su estilo, y combina elementos geométricos de rítmicos quiebros con hojas de cardo, festones y otros motivos habituales en los seguidores de Jerónimo Balbás. En los estípites se han tomado ciertas libertades al estrechar de forma un tanto exagerada la zona superior del fuste y los capiteles, mientras que la zona central se ensancha creando así un efecto romboidal, que obedece fundamentalmente a la voluntad de dejar un espacio amplio para el marco cruciforme y reafirmar de forma evidente su protagonismo en el conjunto al dejar el resto de la estructura frontal en un segundo plano.

Conocemos el programa original de esta obra gracias a dos inventarios del templo Colegial. El primero de ellos, fechado en 1849 y realizado por orden del visitador Gregorio López, es bastante parco e indica lo siguiente²⁶: "*Altar del Señor de la Viga: de escultura antigua que lo adorna un pabellón, contiene un Señor crucificado con dicho nombre, dos ángeles de rodillas y dos santitos, San Pedro y San Pablo, de escultura todos*"²⁷. Otro realizado en 1908 nos ofrece esta descripción: "*Altar del Santo Cristo de la Viga. 2º Todo él es de madera dorada encerrado en un pabellón de lienzo pintado color morado y franjas de oro cuyo remate es una corona dorada. Es de una altura de 9 metros por 4,50 en su mayor ancho, estando su mesa de altar y sus costados a la altura de aquella pintados imitando jaspes./Contiene en el nicho principal al Santo Cristo de escultura buena, de madera, de 1,70 de altura. Seis ángeles de madera de pequeño tamaño que simulan abrir el pabellón del altar. Dos ángeles de un metro de alto vestidos con túnicas estofadas, hincados de rodillas a los lados del Señor./ dos angelitos de 0,48 de alto uno de ellos falto de una mano y un pié./ Una estatua de San Pedro y Otra de San Pablo de 0,59 de alto cada una, estofadas y cuyas manos están rotas*"²⁸. Resulta curioso que ninguno de estos documentos haga referencia al medallón en relieve que ocupa el ático en el que se representa a San Pedro en lágrimas de medio cuerpo. En cualquier caso el programa es claro, y si esta última imagen hace referencia a la Pasión de Cristo, San Pedro y San Pablo aludían a la misión de la Iglesia de la que son considerados pilares básicos. Es evidente que el clero del templo colegial, tan vinculado a esta imagen, debió cuidar mucho el repertorio iconográfico del retablo, para el que se eligió una solución sencilla, pero elocuente, que en ningún momento restaba protagonismo al titular. Para refor-

26 Quiero dejar constancia de mi agradecimiento al investigador jerezano Pablo Pomar Rodil por haberme facilitado estos documentos (al igual que el dato contenido en la nota nº 5), y por su inestimable asesoramiento.

27 A.G.A.S., Sección IV, Serie 13, legajo 1.421.

28 A.G.A.S., Sección IV, Serie 13, legajo 691.

zar este mensaje iconográfico en el siglo XIX se instaló una vidriera con el tema del Varón de Dolores en el vano situado sobre el retablo.

Los dos ángeles pequeños, quizá situados sobre la cornisa del cuerpo principal, se retiraron de su emplazamiento original en fechas no determinadas, mientras que algunos testimonios fotográficos de la segunda mitad del siglo XX demuestran que hasta entonces se conservaron "in situ" las tallas de los dos apóstoles y la espléndida pareja de ángeles mancebos que, situados a los lados del titular, parecían destinados a sustentar lámparas²⁹. Formaban una bellísima y original composición hoy en día sustituida por dos jarrones procedentes de la antigua iglesia de los jesuitas que desvirtúan por completo el conjunto. Sería recomendable localizar todas estas piezas inadecuadamente removidas y devolverlas a su emplazamiento original, misión que debería ir acompañada de un urgente proceso restaurador, pues el retablo presenta en nuestros días un deplorable estado de conservación, que alcanza tintes alarmantes en el pabellón añadido por Vaccaro.

En el año 1742 tuvo Agustín de Medina otro importante encargo, la realización de una nueva sillería de coro, esta vez para la parroquia de San Jorge en Alcalá de los Gazules³⁰. Es un trabajo importante que muestra el éxito que había tenido en la zona el coro de Santa María de Arcos, del que éste es una versión simplificada. Es posible que el mismo autor se encargase de realizar los trabajos de yeserías del trascoro resueltas con minuciosas labores que recuerdan mucho su estilo³¹. También puede ser obra suya el retablo de Ánimas de esta parroquia, obra fechada a mediados del siglo XVIII que contiene un gran altorrelieve en el que el arcángel San Miguel intercede por las Ánimas ante la Santísima Trinidad acompañada por la Virgen y San José. Con esta obra se ha vinculado el retablo del mismo título de la parroquia de Santiago de Medina Sidonia, inaugurado en 1744 y ambas se encuadran en el amplio conjunto de retablos de Ánimas desarrollado en Jerez durante el XVIII, en el que se conoce la intervención de importantes artífices como Francisco Camacho de Mendoza y Diego Roldán³².

Estos años serían sin duda de bonanza económica para Medina y Flores, y así lo demuestra el hecho de que adquiriese una casa en propiedad, que pagó enteramente en 1743³³. Ya habitaba esta cuando concierta el retablo del Cristo de la Viga y anteriormente le localizamos residiendo en la calle Barraganas, de la collación de la Colegial. Entre 1747 y 1754 se documenta su colaboración como tallista de piedra en la Catedral Nueva de Cádiz, trabajando junto a

29 Véase la ilustración del retablo incluida en BAIRD, Joseph, "The retables of Cádiz and Jerez in the 17th and 18th centuries" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 26, México, 1957, p.57.

30 AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., p. 239.

31 Aunque se ha planteado la diferencia cronológica entre las sillerías baja y alta, creemos que ambas son obra del mismo autor y contemporáneas entre sí, ver RAMOS ROMERO, Marcos, Alcalá de los Gazules, Cádiz, 1983, pp. 331-334.

32 Al respecto se pueden consultar ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajoandaluz", *Archivo Hispalense* nº 230, Sevilla, 1992, pp. 121-147 y, de los mismos autores, "Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza", *Atrio* nº 5, Sevilla, 1993, pp. 25-48. La referencia al retablo asidonense se hace en RAMOS ROMERO, Marcos, Alcalá... op. cit., p. 319.

33 En efecto, 9 de octubre de dicho año Magdalena González e Inés González, vecina la primera de Jerez y la segunda de Cádiz, en la collación de San Lorenzo, herederas de Antonio González, otorgan carta de pago de 2.500 reales a Agustín de Medina y Flores, resto del precio total de la casa que su padre le había vendido, situada en la calle Novias de la collación de San Miguel, según escritura que pasó ante el escribano Alonso Rodríguez de Palma el 18 de Marzo de 1740. Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera. Escribano Alonso Rodríguez de Palma, leg. nº 1828 (1742-46), s/f.

Cayetano de Acosta y Salvador de Alcaraz en la realización de capiteles y otros elementos ornamentales³⁴. Indudablemente la faceta de cantero abre nuevas y sugerentes expectativas para el estudio de este autor, pues no hemos de olvidar que la secular tradición de la cantería jerezana adquirió singular importancia con el incremento experimentado por la construcción durante el siglo XVIII y la inmensa mayoría de los trabajos en piedra realizados durante esa centuria aún permanecen anónimos. A pesar de estar ocupado con las labores pétreas de la Catedral gaditana, Medina no olvidó a su clientela jerezana y entre 1749 y 1750 le encontramos concluyendo el retablo de la Virgen del Socorro en la iglesia de San Miguel de Jerez, obra por la que se le abonaron 10.450 reales³⁵. La historia de este retablo, desaparecido en el siglo XIX, es compleja, pues se había iniciado su construcción hacia 1714 y en él intervinieron José Rey y Francisco Camacho de Mendoza³⁶. Desgraciadamente no se ha conservado ningún testimonio de esta obra, que presentaba el interés de haber sido realizada tras entrar en contacto en Cádiz con Cayetano de Acosta, lo que pudo suponer un giro en su estilo hacia las formas rococó que el portugués difundió con tanto éxito en la zona y su posible adaptación a esta nueva tendencia le hubiese permitido competir con nuevos maestros que irrumpen con fuerza en el mercado jerezano, entre los que Andrés Benítez es el más conocido.

Los archivos jerezanos guardan la respuesta a esta cuestión, pues en ellos pueden hallarse aún nuevos datos que nos informen sobre otros trabajos pertenecientes a esta etapa de su producción. En cualquier caso los templos de la comarca conservan algunas obras que nos hacen pensar en una posible ampliación de este catálogo, entre las que podemos citar el retablo mayor de la iglesia conventual de Victoria o el que guarda a la imagen de la Virgen del Rosario en Santo Domingo, ambos en Jerez, pero deben ser muy anteriores a estas fechas. Todos presentan una característica utilización de masas compactas con perfiles quebrados y estípites generosamente ensanchados en la zona central del fuste, rasgos que parecen formar parte de la personalidad de este autor. Si se lograra comprobar su autoría sobre el retablo del Rosario, se podría confirmar a este autor como uno de los más destacados creadores del retablo estípite de la baja Andalucía, pues se trata de una obra de gran envergadura donde se desarrolla con la mayor habilidad un complejo esquema compositivo y decorativo en el que se incluye un gran camarín para la titular decorado con abundantes yeserías³⁷.

Los datos conocidos son más que suficientes para confirmar el prestigio de Agustín de Medina tanto en Jerez como en otras localidades de su entorno y permiten esbozar los rasgos más característicos de su producción. Como otros retablistas activos en las décadas inmediatas al tránsito entre los siglos XVII y XVIII, se vio afectado por los cambios revolucionarios que trajo consigo la actividad de Jerónimo de Balbás y sus seguidores. Con la nueva centuria entra en crisis el arraigado modelo salomónico a favor de los nuevos modelos balbasianos, en los que se introducen novedades decorativas y estructurales que tienen su mejor exponente en

34 Sobre los tallistas que trabajaron en la catedral Nueva de Cádiz pueden consultarse PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, 1988, pp. 483-501 y PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo, Las catedrales de Cádiz, León, 1988, pp. 35-36 y 40.

35 SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Papeletas para una serie de artistas regionales" en Guión. Federación de estudiantes católicos. Jerez de la Frontera, 1935, num.19, pág. 17.

36 AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., p. 236.

37 El único dato que se conoce sobre esta pieza es la realización del dorado y pintura, que corrió a cargo de Salvador Rosillo y se ejecutó en 1752. *Ibidem*, pp. 237-238.

el soporte estípite. Pero no todo fue éxito radical y durante las primeras décadas del XVIII se produce una interesante yuxtaposición de ambas opciones, pues el prestigio de la columna salomónica nunca llegó a ser anulado completamente³⁸. Grandes maestros sevillanos, como Cristóbal de Guadix, se mantuvieron fieles a la tipología tradicional con gran aceptación por parte de la clientela, mientras que otros evolucionaron hacia las nuevas tendencias. Nuestro autor vivió sin duda esta situación y es evidente su apego al fuste salomónico, tan claramente mostrado en obras de cronología bastante avanzada como son las sillerías de coro de Arcos y Alcalá. Muy significativo es el contenido de obligación que se redactó para realizar en 1729 el retablo de Santa Teresa en Santa María de Arcos, pues los comitentes rechazaron explícitamente el soporte que el autor había utilizado en su diseño, sin duda columnas salomónicas, e impuso su sustitución por estípites "*a la moda*"³⁹. Si bien se cumplieron estas condiciones, la disposición y sobre todo, los elementos decorativos de este retablo, muestran claramente fuertes pervivencias de la tradición seiscentista, inexistentes en otros trabajos posteriores.

Formado seguramente en la propia ciudad de Jerez, Agustín de Medina sería testigo en su juventud del éxito alcanzado por José Rey o Francisco Camacho. El primero ha sido identificado como autor del retablo mayor de la parroquia de San Marcos, levantado en 1701, importante trabajo que marca la tónica del comienzo de siglo en la ciudad, pervivencia absoluta de la tradición, situación lógica si tenemos en cuenta que aún no se habían extendido las nuevas tendencias⁴⁰. Pero no es tan habitual el notable apego mostrado por Francisco Camacho a las tarjas y decoraciones carnosas salomónicas en el retablo que levantó en 1725 para la hermandad de las Ánimas de la parroquia de San Lucas, aunque junto a éstas aparezcan ya las hojas de cardo, más acordes con su fecha⁴¹. Es indudable que asistimos a un auténtico debate en el que los comitentes tendrían mucho que decir, pues dos años antes, en 1723, Francisco López, demostró que había asimilado totalmente el lenguaje estípite en el retablo mayor que construyó para misma parroquia, si bien se mantiene fiel aún al soporte torso⁴².

Una actitud semejante mostró Medina en la sillería de coro de Arcos, donde utiliza un excelente repertorio decorativo de motivos menudos mezclados con grandes trazos geométricos, pero organizados mediante columnillas salomónicas. Incluso varios años después, cuando se hace cargo del taller de coro de San Jorge en Alcalá de los Gazules, no tuvo el menor inconveniente en mantener un modelo casi idéntico. No ocurre lo mismo con el retablo del Cristo de la Viga, realizado también en 1742, donde ya han desaparecido por completo aquellas pervivencias y se muestra una total asimilación del estilo estípite. Sin duda esa debía ser ya la tónica habitual en la producción de nuestro autor, pero el prestigio de la obra arcense motivaría una imposición de la clientela. Sancho Corbacho ha señalado la diferencia que se observa entre la sillería de Arcos y la que realizó para la iglesia de la O de Rota Diego Roldán, obra de mayores contrastes en la que los estípites alcanzan un protagonismo similar al plan-

38 HERRERA GARCÍA, Francisco, "El Retablo de Estípites" en *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 104-107.

39 MACHEÑO Y OLIVARES, Curiosidades... op. cit., pp. 353.

40 Sobre la autoría del retablo de San Marcos véase AROCA VICENTI, Fernando, "Aportaciones al estudio..." op. cit., p. 235-236.

41 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, "Aproximación a la escultura jerezana..." op. cit., pp. 29-33.

42 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, "Francisco López y la difusión..." op. cit.

teado por Balbás y Valencia en el coro de San Juan Bautista de Marchena⁴³. Es significativo este dato, pues Diego Roldán gozaba de gran prestigio en el Jerez dieciochesco y en muchas ocasiones era nombrado perito, cuyo dictamen resultaba imprescindible para dar por cumplidas las condiciones de los contratos y, buena muestra de ello, es el concierto para el retablo catedralicio que se transcribe a continuación. Ya vimos como Roldán colaboró en el coro de Arcos y con su quehacer podemos identificar algunas de las esculturas incluidas en otros trabajos de Agustín de Medina, pues de su mano parecen los ángeles que iluminaban al Cristo de la Viga y el San Andrés que ocupa el ático del retablo de San José de Arcos.

Como aún ocurre con tantos artífices, tanto la biografía como la producción de Agustín de Medina y Flores presentan numerosas y significativas lagunas, pero no cabe la menor duda de que su trabajo, desarrollado en fechas de gran importancia para la configuración del Jerez actual, forma parte del valioso patrimonio cultural que atesora esta ciudad.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera. Escribano Tomás López (1742) leg. n° 1.832, fols. 323 y vto.

Agustín de Flores obla. de retablo al Smo. Xpto. de la Viga.

Sepan quantos esta carta vieren como yo Agustín de Medina Mro. de Arquitectura vecino que soi desta mui Noble y mui leal Ciud. de Xerez de la frontera en la Collazion de Sn. Miguel en la calle de las Nobias otorgo y conozco a favor del Lizdo. dn. Pedro Ramos Previtero vecino desta Ciud. que esta presente como mayordomo de la hermandad y capilla del Ssmo. Xpto. de la Viga Zita en la Insigne Iglesia Collexl. de nro. Salvador el real desta Ciud. y me obligo de hazer un retablo para el Altar de la dha. Imaxen del alto y ancho que oi tiene el sitio donde esta colocado el Santo Christo para cuyo efecto esta hecho un modelo o planta y arreglado a el tengo de hazer el retablo y toda la talla molduras y esqueletos an de ser de Pino de Flandes y esta ajustada su fabrica hazi de madera como de clabo cola y jornales y todo lo demas que huviese menester en presio de cinco mill rrs. de vellon y por quenta dellos declaro tener resividos novecientos rrs. de von. de mano del dho. Pedro antes de ahora de que me doi y tengo por contento y entregado a mi voluntad (...) y la demas cantidad restante cumplimiento a los dhos. cinco mill Reales se me a de ir dando por meses a novecientos rrs. en cada uno hasta acavar de cumplir la dha. Cantidad y me obligo a empesar desde luego dho. retablo y darlo acavado y puesto en dho. sitio para el mes de henero del año que viene de mill setecientos y quarenta y tres y todo ello a mi costa y la aprobazi6n de dha. Obra a de ser a contento y satisfacci6n de Dn. Diego Roldan y si yo faltare en algo y no estubiere la obra arreglada a el modelo se me ha de poder apremiar a su cumplimiento y para ello a de ser bastante recaudo esta escriptura (...) fha. La Carta en la dha. Ciud. de Xerez de la frontera estando en la sala contaduria de dha. Sta. Iglesia en Diez dias del mes de Agosto de mill setecientos y quarenta y dos años siendo testigos el Lizenciado Dn. Joseph Camacho Presbitero, diego de Escobar y diego de Lara Vecinos de esta Ciud. y lo firmo el otorgante a quien yo el presente essno. doi fee Conozco:

Agustín de Medina y flores (rubricado)
Thomas Franco. Lopez essno. pucco. (rubricado)

⁴³ SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, p. 295.

LA ESCUELA DE ENSEÑANZA PRIMARIA DEL PALACIO DE VILLAPANÉS

En el palacio barroco de Villapanés, situado en la plaza de la Cruz Vieja, una asociación privada instaló una escuela de enseñanza primaria en 1837 bajo el sistema de enseñanza mutua o lancasteriana. En 1843 fue cedida al Ayuntamiento. En este artículo podremos ver en qué consistía el sistema de enseñanza mutua; qué pasos se dieron para establecer la escuela; quiénes participaron en este proyecto y cómo funcionó durante los seis años que estuvo en manos de esta asociación privada.

1. La enseñanza mutua.

Este sistema de enseñanza es conocido de varias maneras. Sistema de Bell o de Lancaster por considerarse que ellos dos fueron los que sentaron sus bases y lo popularizaron. También se le conoce como sistema de Madrás por ser en esta ciudad donde Bell comenzó a ponerlo en práctica. Por otra parte se le llama sistema monitorial porque los alumnos más aventajados, previamente instruidos por el maestro, imparten las clases a los otros y reciben el nombre de monitores. Por último, también se le conoce como sistema mutuo por considerar que hay un aprendizaje recíproco entre los alumnos que hacen de monitores y los que reciben la enseñanza.

1.1. Apuntes históricos.

“La aparición del método lancasteriano es un fenómeno estrechamente unido a la necesidad de la extensión de la educación a todas las clases sociales proclamada por la Ilustración y puesta en marcha, al menos sobre el papel, en todos los nacientes sistemas educativos europeos en el siglo XIX”¹.

La esencia del sistema mutuo está en dividir la numerosa clase en grupos pequeños, más o menos de diez y colocarlos bajo la enseñanza de un alumno previamente instruido por el propio maestro. Algunos quieren remontar los primeros pasos rudimentarios de este sistema a Moisés. Tal vez se remontan demasiado, pero un poco más cercanos en el tiempo, Plutarco, Jenofonte, Cicerón y Quintiliano² hacen referencia a él.

En 1696 el jesuita español Lorenzo Ortiz divide su clase en grupos de diez y pone a cargo de cada uno de estos grupos a un alumno de una clase superior al que llama cabo o capitán. Desde esta fecha hasta la aparición de los escritos de Bell o Lancaster tendrán lugar varias experiencias más o menos similares a las del sistema mutuo por parte de varios pedagogos españoles y de alguno francés³.

¹ CORTS, I. y CALDERÓN, M.ª C., “El método de enseñanza mutua. Su difusión en la América colonial Española”, *Historia de la Educación*, N.º. 14-15, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995-1996, p. 279.

² Hamel cita a Quintiliano cuando éste en *Institutio Oratoria*, I, 2, dice, “Sicut firmiores in litteris profectus alit emulatio: ita incipientibus atque adhuc teneris condiscipulorum quam praeceptoris iucundior, hoc ipso quod facilius imitatio est”: HAMEL, J., *L'enseignement mutuel ou histoire de l'introduction et de la propagation de cette méthode Par les soins du docteur Bell, de J. Lancaster et d'autres (...)*, Chez L. Colas, Paris, 1818, pp. 9-10. (“Igual que la emulación induce a progresos más firmes en el estudio, del mismo modo, a los que empiezan y están aún verdes, les es más agradable imitar a sus compañeros que a su maestro, porque también les es más fácil”. Traducción de Francisco Antonio García Romero).

³ Se puede citar a Juan de Plasencia y a José de Anduaga y Garinberti, españoles, y al francés Herbault. GARCÍA BARBARÍN, E., *Historia de la Pedagogía con un resumen de la española*, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1907, p. 298 y HAMEL, J., Op. cit., p. 11.