



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

«CON EL MAYOR PRIMOR QUE PIDE EL ARTE»: RETABLOS Y MUEBLES DEL SIGLO XVIII A CARGO DE IGNACIO CASTELL

Alejandro Cañestro Donoso
Universidad de Alicante

El maestro tallista Ignacio Castell García, nacido en Elche hacia 1718 y presumiblemente bautizado en la iglesia de santa María de esa villa, inicia, desde el punto de vista documental, su trayectoria en el año 1740, pues el 29 de diciembre de dicho año se sacó a subasta la obra de la portada de la iglesia de san Pedro (Novelda). Castell, a quien se sitúa como «*maestro de obra y cantería de la villa de Elche*», pujó por un importe de 700 libras, viéndose obligado a rebajar la cantidad y pujar nuevamente por 270. Sin embargo, Francisco Aznar postuló por 250 libras, a quien se adjudicó la obra (Sala Cañellas, 1977: 63).

En la partida de bautismo de su hija María Gerónima consta que Ignacio Castell, natural de Elche, contrajo matrimonio con Gerónima Pérez, nacida en Aspe, el 25 de junio del año 1743 en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe¹.

El 14 de noviembre del año 1744, Ignacio Castell de Pérez, vecino de Elche, pasa ante notario en Elche y declara que tiene contratado con la fábrica de la iglesia de Santiago (Orihuela) hacer la caja y el piso de un órgano por un importe de 350 libras². En el documento, que aparece en este trabajo por primera vez a pesar de que el órgano de Santiago ha sido estudiado en múltiples ocasiones, se indica que Castell había hecho la planta y los perfiles, que posteriormente aprobaría la junta de parroquia de Santiago, comprometiéndose a entregar la obra hecha en el tiempo que constaba en los capítulos. Da como fiador a Francisco Castell de Mendiola. Poco después, vuelve a hacer escritura ante notario, en este caso una fianza

1. [A]rchivo de la [B]asilica de [N]uestra [S]eñora del [S]ocorro de [A]spe. *Libro de Bautismos. 1718-1822*, f. 38.

2. AME. *Protocolos de Andrés Mira*, año 1744. Sig. SHPN 821, ff. 218v-219v.

otorgada por su abuela Margarita Esteve y su tía Isabel³. Este documento resulta muy importante porque en él se indica explícitamente que la factura de la caja debía hacerse «según la planta y capítulos hechos por el dicho Ygnacio Castell y aprobados por los dichos señores». En una palabra: es el primer diseño que se conoce realizado por Castell y él muestra la alta talla de este artista así como el increíble dominio de la nueva gramática rococó. Todo ello hace que Castell se presente como el más capaz de los tallistas de la segunda mitad del siglo XVIII de todo el Levante español. Además, en el documento se incluyen otras referencias a la obra de la caja: por citar algún ejemplo, se refrenda que en el zócalo debían incorporarse «unos tableros que le adornen, buscando aquellas porciones cóncavas, convexas y rectas que demuestra la *ignografía oriental*», si bien finalmente ello quedó reducido a los punteados en forma de candeleros florales, muy del gusto de la tierra, habida cuenta del muy relevante influjo que ejercía la construcción de una obra señera del XVIII español: el imafrente de la catedral de Murcia, fuente en la que se inspiraron muchos artistas, Castell entre ellos. A pesar de esas pequeñas variaciones con respecto al diseño original, la caja resulta en sí una de las más importantes aportaciones que hace la provincia de Alicante al desarrollo del último Barroco en España.

La historia de este órgano comienza el 20 de septiembre de 1744, momento en que la junta de fábrica de la oriolana iglesia de Santiago acuerda hacer un órgano nuevo porque estaba estropeado el que había. Apenas dos meses después, se dispuso que la caja del órgano la hiciera el tallista Ignacio Castell, a quien pronto se le comienzan a abonar pagos: 60 libras el 4 de diciembre, el 6 de febrero del año siguiente recibe 115 libras, el 22 de junio 87 libras y 10 sueldos y el 20 de febrero de 1746 se le entrega el último pago consistente en 87 libras y 10 sueldos así como una generosa propina de 24 libras y 10 sueldos⁴. El órgano se concibió para estar emplazado en la primera de las capillas del lado de la epístola, en donde actualmente está el retablo de Ignacio Esteban –erróneamente atribuido a Ignacio Castell, por cierto– dedicado a la Inmaculada Concepción, una polémica talla que algunos autores sitúan en la órbita de José Esteve Bonet mientras que otros se inclinan a pensar que pudiera ser hecha por Vergara o incluso por José Puchol Rubio, este último muy presente en las obras de remodelación del presbiterio de la iglesia de Santiago. Esa capilla tiene en su parte superior un óculo por donde entra la luz, motivo que obligó a Castell a hacer una perforación en la zona alta del órgano en forma de círculo, con todas las cargas simbólicas de dicha figura geométrica. Esta adaptación de la caja a la ventana servía para que la luz del sol incidiera directamente en la imagen de la Concepción, situada en el otro extremo. En definitiva, no persiguió más que manifestar la presencia divina del Ser único, una visualización del Paraíso según lo había imaginado Dante. Con tal de enfatizar ese fin, Castell pensó en dorar la caja del órgano, con lo cual quedaban unidos el sol y el oro. Esta creación, netamente barroca, no fue más que un *transparente*, como si se tratara de

3. AME. *Protocolos de Andrés Mira*, año 1744. Sig. SHPN 821, ff. 239v-240v, citado en Máximo García, 2003-2004: 154.

4. Nieto Fernández, 1984: 413-414.

un retablo⁵. No en balde, Castell diseñó esta caja de órgano siguiendo esquemas y modelos de los retablos dieciochescos: un gran cuerpo y una gran calle⁶. (Lámina 1)

Entre los años 1747 y 1752 asiste al bautismo de sus cuatro hijos: el 13 de mayo de 1747 nace su hija María Gerónima⁷, el 7 de diciembre de 1749 lo hizo su hija Margarita⁸ –es posible pensar que debió morir prematuramente–, el 22 de diciembre del año 1750 vino al mundo su único hijo varón, Ignacio⁹, y, finalmente, el 15 de agosto de 1752 tuvo a su hija Gerónima¹⁰.

En 1748 se le requiere por parte del convento de monjas agustinas de Alicante para hacer el retablo mayor de su templo (Sáez Vidal, 1998: 180). En la escritura de obligación, declara ser vecino de Aspe –en el contrato del órgano de Orihuela dijo ser vecino de Elche– y tener como profesión la de tallista y arquitecto¹¹. El bajo importe con el que se ajustó el retablo y el sagrario hace pensar que no sería un gran conjunto sino que se trataría más bien de algo más discreto. Los capítulos del contrato indican que el responsable de la obra debía ceñirse a los diseños de planta y perfil existentes, lo cual indica que Castell no fue el autor de ese proyecto. El segundo capítulo resulta curioso pues señala que el retablo debe ser «*la última moda tanto en los adornos como en la arquitectura*». El dispositivo a ejecutar contemplaba tanto la máquina de madera como el camarín para alojar a la imagen de la Purísima además de un sagrario en la base del retablo «*buscando la simetría y proporción del otro y juntamente será de su obligación el hacer una tramoya para que salga el viril a manos del sacerdote*». Dentro de él irían «*cuatro espejos para que se hagan transparente que es la última moda y lo que se estila*»¹². La documentación está refrendando una gran carga dramática y sensorial, lo típico del Barroco, pues no sólo debía dar imagen de transparente con los espejos sino que, además, debía ocultar una tramoya para hacer emerger la custodia en las funciones eucarísticas más solemnes. Ignacio Castell se comprometió a entregar el retablo acabado antes de diciembre del año 1748 y a emplear en su factura piezas del antiguo retablo que se había desmontado años antes.

Cronológicamente un par de años posterior, y aunque no se haya podido encontrar el testigo escrito que lo avale, es, según los últimos estudios publicados,

5. Esto ya se afirma en Máximo García, 2003-2004.

6. Esto ya lo advierte Sáez Vidal. Para este autor, la zona baja «hace recordar el sagrario de los retablos» y el papel de la tubería «sería el equivalente al espacio destinado a alojar las esculturas» (Sáez Vidal, 1998: 178).

7. ABNSSA. *Libro de Bautismos. 1718-1822*, f. 38. En el margen consta que Ignacio Castell y Gerónima Pérez, sus padres y ambos naturales de Aspe, se casaron en la misma iglesia el 25 de junio del año 1743.

8. ABNSSA. *Libro de Bautismos. 1718-1822*, f. 80.

9. ABNSSA. *Libro de Bautismos. 1718-1822*, f. 169.

10. ABNSSA. *Libro de Bautismos. 1718-1822*, f. 274.

11. No se sabe con seguridad si llegó a desempeñar el papel de arquitecto en alguna ocasión. La variación de oficios en las escrituras notariales por parte de Castell puede obedecer a una práctica habitual de la época: formar parte de un gremio o de otro tenía más o menos ventajas fiscales. Es posible que declarar ser tallista o arquitecto y no escultor sirviera para pagar menos impuestos.

12. [A]rchivo [H]istórico [P]rovincial de [A]licante. *Protocolos de Jacinto Belando y Dongo*, año 1748, ff. 74-76.

el retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Al decir de Cañestro Donoso y Guilabert Fernández, y vistas las concomitancias estilísticas de esta pieza con otras obras seguras de Castell como el retablo de Peñas de San Pedro (Albacete), este gran retablo podría ser obra de Ignacio Castell y podría ser fechado hacia los años centrales del siglo XVIII (Cañestro Donoso y Guilabert Fernández, 2015: 52), si bien no puede confirmarse esta hipótesis ante la carencia documental. El vínculo de Castell con Aspe por ser la localidad natal de su esposa no es motivo suficiente como para atribuirle este espléndido retablo. Sin embargo, la búsqueda en archivos notariales no ha aportado el nombre del autor de este, que quizá podría ser Castell o incluso el murciano José Ganga Ripoll, autor del retablo que preside la iglesia del monasterio de santa Ana (Belda Navarro, 1990: 63).

Para construir el órgano de la iglesia de santa María (Elche), según Fuentes y Ponte, «se buscaron los mejores artistas y factores músicos». El 15 de marzo del año 1753 tenía lugar el inicio de la obra de este órgano, cuya caja fue asignada a Ignacio Castell mientras que el instrumento lo realizó el factor Leonardo Fernández Dávila¹³, quien asumió el proyecto tras el fallecimiento repentino de Sebastián García Murugarren¹⁴, a quien originalmente en 1749 habían encargado su factura (Castaño García, 2006: 41). Lo cierto es que esta caja puede ser considerada como una consecuencia directa de la espléndida caja que Ignacio Castell tallara en 1744 para la iglesia de Santiago (Orihuela), concebida a manera de retablo con un transparente en su ático, aunque, en este caso, el diseño no corrió a cargo de Castell sino que Fernández Dávila proporcionó la traza¹⁵. Los capítulos, firmados por los tres artífices, dividen la caja en la parte arquitectónica, a cargo de los hermanos Castell, y la labor escultórica, que se dejó en manos de Ignacio Esteban, por la cual percibiría la cantidad de 350 libras (Máximo García, 2000: 169) aunque otros autores creen que esos trabajos los hizo un escultor llamado Ignacio Pérez de Medina, recogiendo los datos que aportó Fuentes y Ponte (Castaño García, 2006: 49)¹⁶. En esta obra se ratifica la sociedad artística que el escultor Ignacio Esteban formó con la familia Castell, vínculo que había iniciado en el retablo de la iglesia del Salvador (Elche) según queda ya dicho.

El documento del convenio sitúa a Vicente Castell e Ignacio Castell, hermanos, como tallistas, vecino de Elche el primero y de Aspe el segundo, mientras que de Ignacio Esteban, «escultor», se indica que es vecino de la ciudad de Alicante. En él se señala que el 21 de octubre de 1752 tenían pensado pasar ante la junta de

13. Leonardo Fernández Dávila declara el 5 de septiembre de 1754 haber recibido 39000 reales de vellón de manos de los electos de la fábrica de la iglesia de santa María (Elche) por haber ejecutado el instrumento musical (AME. *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, año 1754. Sig. SHPN 598, f. 114).

14. Ese primer contrato ha sido publicado en Rico Sala, 2000.

15. Consta así en el capítulo 2º: «a cargo de la propia fabrica y de su cuenta y costa ha de ser la caja que ha de servir p^a este nuevo organo segun el diseño que tengo dado y tambien su colocazion en dha Yglesia en el sitio en que ha de ponerse» (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. *Protocolos de Manuel Cayarga*, año 1752, f. 152v).

16. Incluso en publicaciones muy recientes, se sigue repitiendo ese error (Castaño García, 2016: 21), resultado de mezclar Ignacio Esteban Pérez e Ignacio Esteban de Medina, a pesar de que ya Madoz aportaba el nombre de Ignacio Esteban como responsable de los cuatro ángeles «de finísima escultura y de estatura colosal» que formaban la base del órgano (Madoz, 1846: 460).

fábrica de la iglesia de santa María (Elche) para rematar la caja del órgano «y tener tratado que si los dos primeros [Vicente e Ignacio Castell] remataren a su favor dicha caja, le han de dar a trabajar al tercero todo lo que toque a escultura y resulte por el dibujo formado y este se ha de obligar a ejecutarlo en cantidad de trescientas cincuenta libras moneda corriente, quedando celebrado el remate en cantidad de mil y doscientas libras»¹⁷. Un poco más de un mes después de su conclusión¹⁸ y tras haber sido supervisada la caja por maestros de la talla de Antonio Villanueva, Bautista Gallejo o Francisco Salzillo¹⁹, el 21 de enero de 1754, Ignacio Castell otorga carta de pago a Ignacio Esteban por valor de 320 libras, 10 sueldos y 8 dineros, es decir, un importe menor del acordado en el convenio firmado dos años antes, «las mismas que el dicho Castell le ofreció dar por la escultoría del órgano de la iglesia parroquial de santa María de dicha villa de Elche»²⁰. En el año 1936, el fastuoso órgano pereció en el incendio del templo, conociéndose únicamente a través de viejas fotografías que muestran un diseño que parece lejano del órgano de Santiago (Orihuela), pues no en vano su traza fue proporcionada por el factor organero y no por Castell, lo que explica que su armazón sea mucho más vertical y que en él no aparezca, como en el caso oriolano, el óculo en el remate para servir de transparente. Sin embargo, sí hay elementos comunes en ambas cajas: por ejemplo, los ángeles trompeteros o los diseños chinescos que entroncan con el rococó más castizo. En definitiva, la caja ilicitana se articula como un gran buque ascendente sostenido por cariátides –a cargo del escultor Ignacio Esteban– igual que el basamento de la balconada en que se asienta, lo que le asigna a esta pieza cierto aire clasicista, pues no debe olvidarse que su diseño fue a cargo de Leonardo Fernández Dávila, persona ubicada en la Corte y, por tanto, al día de las nuevas modas y gustos. Aunque no puede hablarse de ningún incipiente clasicismo en esta caja a tenor de su dinamismo y de lo abigarrado de su ornato que se acomoda a toda la superficie, es cierto que las cariátides le confieren una apariencia muy diferente a lo practicado pocos años antes en Orihuela, en donde sí podía afirmarse que la caja estaba tratada a manera de retablo. En el caso de Elche, la caja no tiene la función más que de armazón que cubre el instrumento y se aleja de la concepción como retablo para ser una pantalla que recubre la tubería. En ella, la decoración más sobresaliente está ceñida al golpe de talla que ocupa el centro de la composición y el remate.

Ese año de 1753 recibe otro encargo que no ha llegado hasta la actualidad y únicamente conocido a través de los documentos: el superior del convento de capuchinos de Alicante llama a Ignacio Castell, quizá después del éxito del retablo que había elaborado para las agustinas de Alicante, para que se responsabilice de la traza y ejecución de un nuevo retablo para la imagen de la Divina Pastora (Sáez Vidal, 1998: 180). El testigo escrito tan sólo recoge que el retablo fue sufragado

17. Archivo Histórico Municipal de Orihuela. *Protocolos de Domingo Pacheco*, año 1752. Sig. nº 1598, ff. 58-59.

18. El 10 de diciembre de 1753 se dio por concluida la caja y, en señal de júbilo, «se echaron las campanas al vuelo y se dispararon infinitos tiros» (Fuentes y Ponte, 1887: 90).

19. El vínculo con el escultor Francisco Salzillo, que parece iniciarse aquí, se consagrará en Yecla y Orihuela, como se verá más adelante.

20. AME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1754. Sig. SHPN 890, f. 11.

merced a las limosnas y donativos de los fieles. El 1 de diciembre de ese año, Ignacio Castell, «*maestro tallista y vecino de Elche*», junto con su madre, Margarita García, «*viuda de Vicente Castell, vecina de Elche*», se obligan a pagar a Antonio Lafuente, vecino de Orihuela, la cantidad de 450 reales «*valor de cincuenta tablas madera de Flandes*»²¹ que había vendido a Castell, seguramente para llevar a cabo este retablo o la caja del órgano de Elche.

De 1754 a 1757 trabaja en la construcción del retablo mayor de la capilla de la Virgen de las Angustias, en el convento de franciscanos de Yecla (Murcia). En la junta de fábrica del 6 de marzo de 1754, se indica que «*por hallarse del presente en esta Villa de Yecla un tallista de bastante opinión llamado Ignacio Castell, no obstante que la Venerable Orden solo se hallaba con mil reales de vellón y otros mil en granos y aceite, era de parecer se le encomendara el retablo a este Maestro*»²². El encargo se materializó y el coste total de la obra ascendió a la cantidad de 365 pesos, comprometiéndose Castell a entregar «*el primer tercio del pedestal y nicho de Nuestra Señora para Agosto*», «*el apilastrado con sus columnas y estípites y demás adornos*» en diciembre y el resto se fijaría a partir de ese momento. Debe decirse que el tallista se ciñó al diseño que le fue proporcionado por parte de los comisarios aunque se tomó la licencia de suprimir dos niños colocados en las repisas de los intercolumnios y un escudo en el centro del banco para colocar en su lugar un sagrario «*con sus pilastras, alquitrave, friso y cornisa trabaxado con el maior primor*» (Peña Velasco, 1992: 385). Los comisarios se comprometieron a mantener a Ignacio Castell, sus oficiales y un albañil durante la colocación de la obra, quedando por cuenta del tallista el traslado desde su lugar de residencia, que era Elche. Una vez terminado, en 1773 fue dorado por Isidro Carpena, a quien se le abonó la cifra de 6900 reales de vellón. El retablo, que actualmente está en un avanzado estado de deterioro, muestra una interesante relación con cosas que su padre ya había practicado, particularmente los estípites que Vicente Castell empleó en la portada del ayuntamiento de Elche, aunque este retablo de Yecla es diferente a la concepción de aquella obra ilicitana pues se ve un punto más clasicista, más atemperado. Siguiendo los modelos establecidos y consagrados del orden único, puede decirse que el retablo es una pieza muy bien ejecutada, máxime si se tiene presente la baja cantidad que se pagó por este retablo dada la penuria económica²³, pero sin el dinamismo propio de esos años: por un lado, parece anunciar las corrientes clasicistas pero, por otro, resulta un tanto arcaizante al usar los estípites como elemento sustentante, teniendo en cuenta que dicho soporte ya había dejado de emplearse varios años antes. (Lámina 2)

En ejemplos como este, Ignacio Castell se erige como el mejor representante de los retablistas de la segunda mitad del siglo XVIII del Levante español aunque

21. AMN. *Protocolos de José Alenda Vicedo*, año 1753, f. 90.

22. Cita extraída de Delicado Martínez, 1993: 328. Sobre esta obra puede verse Delicado Martínez, 2005: 53-54.

23. «...muchos de los hermanos de maior nota y cathegoria estaban omisos en dar limosna para este efecto porque imaginaban que las limosnas, antecedentemente dadas, se gastaban y consumían en otras cosas» (Peña Velasco, 1992: 385).

flojeó en las pequeñas esculturitas de los ángeles²⁴, en clara deuda con lo que Juan Bautista Borja había dispuesto en la portada de la iglesia de santa María (Alicante), lo que hace pensar que pudo aprender el oficio con su padre y, a su vez, con el maestro Borja. Todo indica que en los intercolumnios de este retablo iban dos imágenes de san Luis rey de Francia y santa Isabel de Hungría, ambos patronos de la Orden Tercera, aunque se desconoce si se encargaron directamente a Castell o se subarrendó su ejecución a otro artista, como ocurrió con el grupo escultórico de la Virgen de las Angustias para el que fue requerido el importante escultor murciano Francisco Salzillo en el año 1763²⁵, una iconografía que ya había repetido en Murcia, Lorca, Dolores (Alicante) y para las capuchinas de Alicante.

En noviembre de 1748 se declaraba la ruina de la antigua parroquia de san Juan Bautista de Monóvar y comenzaba su demolición, que se prolongaría por espacio de dos años. La primera piedra de la nueva construcción, que aún perdura, se dispuso el 19 de abril de 1751, consagrándose en la Nochebuena de 1755. Se trata de un templo de considerables dimensiones, que pronto se dotó con elementos tales como un destacado órgano, todo lo cual se explica una vez conocido el auge demográfico de la población en las décadas precedentes. Su concepción arquitectónica lo convierte en una de las últimas realizaciones barrocas de la diócesis de Orihuela, tratándose de una sobria edificación de nave única de tres tramos, capillas laterales entre los contrafuertes, cúpula en el crucero y profundo y amplio presbiterio sin girola. Este último espacio, cerrado hoy con un dispositivo neoclásico erigido a principios del siglo XIX, no debió contar con un retablo dado que, de haberlo tenido, sin duda existirían noticias sobre el mismo, pues hubiera sido una obra de grandes proporciones. Los esfuerzos en lo relativo al adorno de talla se centraron entonces en otros aspectos, y parece que en 1754 o 1755 se contrató su realización con Francisco Mira, escultor vecino de esa villa. Aunque no se conoce las capitulaciones, y por tanto tampoco las condiciones, el trabajo se le concedió por unas nada despreciables 752 libras, montante que podría revelar que los planes originales eran ambiciosos. Estos, y los plazos que la parroquia impuso para el fin de los trabajos –a lo largo del mes de septiembre–, habrían obligado a Mira a recurrir a la colaboración del tallista Ignacio Castell, en aquel momento vecino de la villa de Elche, quien comenzaba a despuntar, después de haber realizado ya obras de cierta relevancia.

No puede pasar desapercibido que, a medio camino entre Elche y Yecla, se encuentra Monóvar²⁶. El 14 de agosto de 1755, Francisco Mira e Ignacio Castell acudían ante notario para conformar una compañía artística que diera salida a la

24. Esto puede deberse a que hubo de limitarse a un proyecto dado y no organizado por él, pues en ciertas partes como en la hojarasca, Castell se muestra más tosco que en otras ocasiones.

25. Esta asociación entre Ignacio Castell –retablo– y Francisco Salzillo –grupo escultórico– no será la última vez que se vea, pues en el retablo de la Sagrada Familia de Orihuela hubo la misma circunstancia, lo que quizá lleva a pensar que pudo existir una relación o una sociedad artística entre ambos; extremo este que hasta la fecha no ha podido confirmarse.

26. Este panorama fue analizado con detalle en Navarro Rico, 2017.

obra de talla de la iglesia de esta villa²⁷. Acordaban así «*que los dos havian de trabajar con igualdad de días, y avían de poner todos los oficiales que se necesitase, y sacado el salario de estos y demás costes, lo que quedase se lo havian de partir*», de modo que no se establecía relación de subordinación entre los maestros²⁸. No obstante, Mira se veía beneficiado, pues del total de libras destinadas a la obra se descontarían ochenta, que debía percibir él en exclusiva por la ejecución del san Juan Bautista que se colocaría en la portada principal.

Conocido todo ello, cabría esperar en esta iglesia un importante despliegue de talla ornamental dieciochesca, que o no se materializó o se suprimió con posterioridad. En cualquier caso y cumplidos o no los objetivos previstos, en diciembre de 1755, a pocos días de la consagración del templo, los dos escultores dieron por agotada su compañía artística «*aviendo concluido la talla del interior de dicha Yglesia*»²⁹. Sin embargo, y a pesar de esta apreciación, el texto no refiere cuánto le fue pagado a Castell, y más adelante se señala que cede a Mira la facultad para continuar por sí mismo «*la referida hacienda de tallas y esculturas*», lo cual indicaría que los trabajos no habían finalizado por completo. Estos apuntes resultan muy relevantes a la hora de intentar valorar el alcance de la intervención de Ignacio Castell en la talla de los motivos ornamentales, y son una invitación a hacerlo con máxima cautela, dado que no puede afirmarse con seguridad que este maestro trabajara en la misma medida que Mira, ni que lo hiciera con absoluta libertad. Además, es preciso recordar que a principios del siglo XIX el presbiterio de la parroquia fue reformado al gusto clasicista por el arquitecto Ramón Berenguer, momento en el cual se labrarían las guirnalda de flores y frutos que decoran los arcos torales de la cabecera de la iglesia, así como las aras y guirnalda que hay sobre los accesos a las dos capillas laterales de este espacio, y las pechinas de la cúpula donde se representa a los cuatro evangelistas con sus atributos habituales.

Poco resta, pues, de lo que pudiera haber sido labrado en 1755 por Mira y Castell, a excepción de un posible remate del altar mayor al gusto de la época –pues parece improbable que este destacado espacio, para el cual ya hemos mencionado que no se destinó retablo, quedara desnudo–; y los capiteles de las pilastras del templo, que siguen el modelo de capitel compuesto derivado de los tratados de Vignola y Pozzo, reproducido por el segundo en la figura vigésimo quinta de la parte primera de su *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693), y que fue el que con mayor predilección utilizó Castell en sus retablos, como el mayor de la iglesia de las Peñas de san Pedro (Albacete) o el de la Sagrada Familia de la iglesia de Santiago de Orihuela. No obstante, no hay que olvidar que estos modelos eran sobradamente conocidos y utilizados por todos los retablistas y escultores del momento, dada la absoluta difusión entre ellos de las soluciones de los tratadistas mencionados, de modo que ni su adopción en el alzado de la iglesia monovera ni tampoco su carnosa talla puede atribuirse sin lugar a dudas a este tallista. Con todo, y si bien

27. Esta compañía artística ya fue referida Máximo García si bien sin transcribir su contenido ni valorar su alcance.

28. [A]rchivo [H]istórico [N]otarial de [M]onóvar. *Protocolos de Pablo Antonio Mira*, año 1755, ff. 30-31.
29. AHNM. *Protocolos de Pablo Antonio Mira*, año 1755, ff. 59v-60.

la presencia e intervención de Ignacio Castell en la parroquia de san Juan Bautista de Monóvar está corroborada por la documentación, su alcance se mantiene entre interrogantes que quizá en un futuro puedan despejarse con nuevas aportaciones.

El 7 de mayo de 1756, Ignacio Esteban acudió a la subasta de las imágenes en piedra de la Virgen de la Asunción y san Agatángelo que irían en las hornacinas dispuestas en el puente de santa Teresa (Elche), adjudicándosele la obra por un importe de 238 libras. Los edículos, como era de esperar, quedaron rematados con Ignacio Castell por 129 libras, quien dice ser vecino de Elche. Unos días después, el escultor Francisco Mira, de Monóvar, postuló por la obra, aportando una cifra menor aunque la obra siguió encargándose a Esteban pero con un valor de 159 libras, lo que seguramente afectaría a la calidad y la apariencia final de las imágenes (Castaño García, 2009: 20-23), pues el mismo Pedro Ibarra dijo de ellas lo siguiente: «Aquí no tenemos esculturas de mérito: buñuelo y gordo aquella Virgen del puente, de ello no tenemos nosotros la culpa, pero extraordinariamente lo que representa y por eso no la hemos echado ya puente abajo. Lo de enfrente no es una Virgen, quiere ser una imagen de san Agatángelo, que pasa por hijo de Elche entre los cronistas neófitos; no la escultura, bastante mejor que su vecina, sino el representado». Estas palabras del erudito local, unidas a algunas fotografías antiguas, evidencian la habitual desproporción de Ignacio Esteban, que poco a poco irá corrigiendo conforme vaya avanzando en su carrera. En los capítulos que se formaron para tal fin, se especifica que la imagen de la Virgen «ha de tener siete palmos de elevación y dos y medio su trono, y que el ropaje de dicha santa imagen deba tener un floreado de bajo relieve, y asimismo por todo el circuito de su ropaje una guarnición de bajo relieve». Su trono debía estar trabajado «con el mayor primor, dándole a los serafines el relieve correspondiente para su mayor hermosura y perfección». La imagen debía ir tocada con una corona «de latón dorada e imperial a similitud de la que tiene dicha santa imagen en su parroquia de esta villa, debiendo tener su bocel arriba con su filete y plinto abajo a proporción de la altura». Por su parte, la imagen de san Agatángelo debía tener siete palmos y medio de estatura y dos palmos de peana y ser construida «a similitud de una que hay del propio nombre en la portada de tramontana de la iglesia de santa María de esta villa», es decir, fijándose en la escultura que Nicolás de Bussy dispuso en la portada de san Agatángelo de la iglesia principal de Elche, que mostraba al santo vestido a la manera de un príncipe renacentista. No sólo el encargo contemplaba las imágenes de los santos patronos locales sino que Ignacio Esteban corría asimismo con la labor de las peanas de ambas tallas y dos escudos, uno con las armas de la ciudad en el frontis de la hornacina de san Agatángelo y otro con el anagrama mariano en el de la Virgen de la Asunción³⁰. Ignacio Esteban aportó dibujos para la formación de capítulos, a los que se sujetó a tenor de las viejas fotografías conocidas, que muestran claramente su gran habilidad para el diseño. El primero de ellos, dado a conocer por

30. Archivo de la Comunidad de Propietarios de la Acequia Mayor del Pantano de Elche. Expediente abierto por el Ayuntamiento sobre las obras de reedificación del puente de Santa Teresa: obras de pedrería y mazonería, adjudicadas a José Gómiz de Morajón; de construcción de dos imágenes y de la talla para la capilla del puente, adjudicadas a Ignacio Esteban Medina, Ignacio Castell de Pérez; y de traer los materiales a Bartolomé Sánchez, años 1755-1757. Sig. n° AA20-21, ff. 42-50.

Castaño García, representa a la Virgen de la Asunción en idéntica iconografía y actitud que la talla que presidía el retablo de la iglesia principal de Elche, es decir, una imagen orante, con las manos juntas a la altura del pecho, cabeza recubierta por toca o *beatilla* y corona (Castaño García, 2009: 22). Tal como se indica en los capítulos, el manto está decorado con estampación vegetal. La imagen posa sobre una peana conformada por nubes de las que entresalen cabezas de querubines. El dibujo de san Agatángelo, que ve la luz por vez primera en este trabajo, muestra al santo local siguiendo la escultura de Bussy en la portada homónima de la iglesia de santa María (Elche), es decir, vestido con camisa interior y túnica y revestido con capa que cae desde los hombros, su mano izquierda a la altura del pecho y la derecha recoge el manto por su parte inferior. Completan su atuendo las calzas y unos chapines con hebilla, tal cual era la moda del siglo XVIII. Ignacio Castell, por su parte, aportó otros diseños, los de las dos hornacinas que cobijarían las imágenes que Esteban hiciera de los patronos de Elche, en forma de casalicios o pequeñas capillas que debían hacerse «*con el relieve que según arte corresponda*». Estos dibujos, que ven la luz por primera vez en este trabajo, muestran que Castell no se desvió apenas de lo pactado en los diseños, si bien debe decirse que ni sus hornacinas ni las tallas de Esteban han llegado hasta la actualidad, pues fueron desmontadas en la posguerra con motivo de haber quedado maltrecho el puente³¹. (Lámina 3)

Posiblemente, aprovechando que Ignacio Castell se encontraba en Elche ocupándose de estas hornacinas del puente de santa Teresa, la fábrica de la iglesia de santa María (Elche) decidió encargarle un frontal de altar y un juego de candeleros en 1756. Castell, que declara ser vecino de Elche, recibe por ello 91 libras y 11 sueldos. José Oliver, maestro dorador, se encargó de dorar todo ese conjunto destinado al altar que serviría de base para el monumento que se montaba la tarde de Jueves Santo en el brazo de crucero de dicho templo³². En el año 1760, Castell –nuevamente vecino de Elche– es contratado para tallar la urna que iría ubicada en el centro de ese escaparate. Percibieron él y José Oliver la cantidad de 131 libras por la talla y el dorado de la urna (Peña Velasco, 2003a: 418). De todo ese aparatoso montaje, lo único que no ha llegado hasta la actualidad es el juego de candeleros de madera, presumiblemente en número de seis, que irían flanqueando el altar. El frontal, por su parte, está presidido por un sol, en clara alusión a la luz divina. No debe olvidarse que serviría de base a la urna del monumento o, lo que es lo mismo, a la tumba de Cristo pues no en vano el sacerdote, después de la llamada *misa in coena Domini*, deposita una forma en la urna y cierra su puerta como si fuera un sepulcro. Ello tiene pleno sentido en cuanto que la propia eucaristía es memorial de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor y en esa celebración de la tarde de Jueves Santo se anticipa místicamente su muerte (Rivas Carmona, 2003). Por ello,

31. Las actuales son obra del escultor alicantino José Gutiérrez Carbonell, según la inscripción que aparece en la base de las imágenes.

32. Esto explica que en las fotografías antiguas no aparezca ese frontal en la base del tabernáculo que hacía las veces de altar, como usualmente se ha podido pensar. El frontal está colocado en el altar mayor de la basílica ilicitana tras la etapa del Concilio Vaticano II, momento en que el altar salió de la base del tabernáculo y se dispuso exento en el centro del presbiterio. Sin embargo, debe hacerse constar que se montó girado 180°.

la representación del sol, como continuación a las tinieblas, en este caso queda más que justificada. Lo mismo que la propia configuración de la urna como una pieza de madera de gran plasticidad, relieve y dinamismo, rodeada de rayos, que apoya sobre cuatro patas con forma de garra, combinando casi a partes iguales la madera plateada y la dorada. Como es de esperar, el arca ocupa el centro de la composición sobre un mar de carnosas rocallas, de las que sobresalen dos angelitos que, quizá en origen, llevarían fechas en sus manos. El remate superior, a modo de espejo, se pone en relación con el gusto de Castell por los transparentes que ya había ensayado en el órgano de Santiago (Orihuela). En definitiva, logró armar un montaje –frontal, urna y los candeleros desaparecidos– que estaría pensado para excitar los ánimos, lo más sensorial del espectador, obligándole al respecto y la admiración, la sumisión profunda ante el misterio que recordaba que Cristo permaneció en su sepulcro tres días.

En el año 1757 Ignacio Castell, vecino de Elche y tallista de oficio, se desplaza a la población de Peñas de San Pedro (Albacete) para llevar a cabo la ejecución de un retablo para la iglesia de santa María de la Esperanza que previamente había diseñado Juan de Gea. El testigo documental dice que Castell se compromete a «*fabricar, construir y arreglar el retablo maior de esta iglesia*» (García Saúco-Beléndez, 1981b: 153) por un precio de 23.000 reales de vellón, suma que finalmente ascendió a 24.701 reales y una generosa gratificación de otros 500 reales más. Parece ser que los capítulos de la construcción, hasta ahora desconocidos, exigían que Castell presentase avales que pudieran responder a la ingente cantidad de 23.000 reales, por lo que pasa ante notario en Aspe, su lugar de residencia, y presenta como fiador a Bernardo Cerdán de Pérez, vecino asimismo de Aspe, quien avala a Castell con una «*cassa de habitacion y morada zita en la calle del Molino y los dos corrales de ganado partida de la Horna*»³³, cuyo justiprecio era igual que la cantidad ya comentada. Los memoriales presentados ante Vicente Candela, alcalde ordinario de Aspe, incluyen también las declaraciones de dos peritos, un albañil y un labrador, que vinieron a garantizar que la fianza se correspondía con la cantidad exigida y con el capítulo que aparecía en el contrato de la obra del retablo. Lamentablemente, de todo el conjunto original que contemplaba no sólo el retablo sino también la construcción de un tabernáculo y cuatro pequeñas esculturas, ha llegado hasta la actualidad la máquina de madera, si bien debe decirse que se trata de un gran dispositivo que ocupa la totalidad de la pared del testero, como era costumbre en la época, mostrándose como un gran cuerpo que se abre para practicar una hornacina en la que alojar a la Virgen de la Esperanza, flanqueada por un orden gigante de columnas de fuste acanalado y capitel compuesto sobre las que cabalga el entablamento completo y un frontón que se parte para dejar paso al remate de fantasía barroca, en un planteamiento que resulta próximo al retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe) y también al retablo de san Pedro de Matilla, diseñado igualmente por Juan de Gea. Según Sánchez Ferrer, Ignacio Castell realizó para la albaceteña iglesia de Peñas de San Pedro la sillería del coro –por

33. AMN. *Protocolos de Francisco Pérez y Cañizares*, año 1757, ff. 59-64. Este documento fue citado pero no analizado en Sánchez Ferrer, 2009: 63.

la que recibió 7121 reales³⁴– y dos cancelas para dos puertas –cobró por ellas 100 reales porque tan sólo hizo la parte alta³⁵–, todo ello bajo trazas del propio Juan de Gea, así como aportó los diseños para un aguamanil que realizó Josef Culebras por cuyo proyecto se embolsó Castell 60 reales.

En sí, el retablo resulta hijo de su tiempo y parece acusar todo lo que se estaba practicando en Murcia por aquellos años; no en vano, no conviene olvidar que, entonces, Peñas de San Pedro pertenecía al obispado de Cartagena y, por tanto, la deuda artística con Murcia se hacía más que evidente. Juan de Gea debió conocer todo ese panorama y lo trasladó a su proyecto de retablo, dándole al mismo soluciones propias de ese momento como el curioso tratamiento de las superficies, de los soportes y de los arcos, particularmente el interesante uso del arco de embocadura que se muestra doblado para ofrecer una visión mucho más espacial y dramática de la madera. Lejos de otras opciones más planas, lo que aquí se plantea es un retablo muy escenográfico, muy teatral, que sirvió sin más para albergar a la imagen de mayor devoción de la mencionada población.

El profesor Sáez Vidal documentó a que Ignacio Castell, «*de ejercicio tallista vecino de Aspe*», los electos de la fábrica de la iglesia de santa María (Alicante) le encomendaron un nuevo encargo en 1759: los trabajos de talla del camarín que presidía el ábside de dicho templo (Sáez Vidal, 1998: 186). Según se sabe, las obras del fastuoso camarín mariano de Alicante comenzaron en 1752 y estuvieron a su cargo los alicantinos Tomás Terol y Lorenzo Chápuli –figura, este último, bien conocida en Aspe– aunque se desconoce por el momento el responsable de la traza del diseño. A Castell se le asigna la labor de «*vestir y adornar de madera con los perfiles, molduras y disposicion que estimaron al intento el camarin donde esta colocada y se venera Nuestra Señora la Virgen Santisima en el altar mayor*» por un importe total de 840 libras, exigiéndole que debía ajustarse en todo a «*la planta, perfil y capítulos que para tal fin se hizieron*»³⁶. El 31 de mayo de 1759 se firma la escritura entre Lorenzo Chápuli, maestro mayor de la fábrica de santa María de Alicante, y José Alenda de García, vecino de Aspe, quien se presentaba como fiador de Ignacio Castell³⁷ como había ocurrido en otros procesos que requerían avales. Pronto, el tallista ilicitano comienza a hacer acopio de la madera necesaria para la construcción de las tallas del camarín: el 20 de junio de 1759 compra al carpintero Antonio Ballestero «*seis tablas de a 21 palmos a 13 reales, 62 tablas de a 14 palmos a 6 reales, 56 jambias de a 14 palmos a 4 reales, 3 cuarterones de a 18 a 10 reales*» por un importe total de 83 libras y 7 sueldos³⁸. Tal cual se exigía en los capítulos, Castell entrega la obra finalizada en 1761, momento en que entran en escena el dorador de Orihuela, Francisco Tormos, y el tallista alicantino Pascual Valentí, quienes se encargan de los trabajos de dorado y de la talla de la imagen de la Virgen (Sáez Vidal, 1998: 189).

34. Sánchez Ferrer, 1987: 206.

35. Ídem: 201. Castell debió tener algún tipo de problema con esta sillería y en 1772, encontrándose avecindado en Madrid, pasa ante notario para resolver el pleito a su favor.

36. AHPA. *Protocolos de Melchor Aracil*, año 1759, ff. 174-176.

37. AMN. *Protocolos de Francisco Pérez y Cañizares*, año 1759, f. 267.

38. AHPA. *Protocolos de Agustín Navarro*, año 1759, f. 283.

Atribuible a Ignacio Castell, pero de unos años más tarde, es la urna del monumento de Jueves Santo de la iglesia parroquial de los santos Juanes (Catral), particularmente por sus evidentes semejanzas con la urna que Castell había ejecutado para la iglesia de santa María (Elche), como ya se ha comentado, aunque aquí se da un paso más: el resultado es una pieza maestra, más plana que la ilicitana, de silueta sinuosa y muy rica en matices y texturas (Peña Velasco, 2003b). Como único elemento figurativo, incorpora el pelícano en la cúspide –alusión directa al sacrificio porque este ave se pica en su pecho para, con las gotas de sangre, dar de comer a sus crías– que viene a remarcar el simbolismo sacramental y concluir todo el impulso vertical que ostenta esta urna, mucho más acentuado que la de Elche. Es una obra muy sugerente, con espejo incluido en el remate que logra así una suerte de transparente, según era del gusto de Castell. Todo ello se remarca por la delicadeza en el tratamiento de una superficie repleta de recovecos con la consiguiente incidencia no homogénea y llena de sutiles variaciones, resplandores y reverberaciones de la luz, incrementada por la presencia del espejo y sumada a las alusiones al sol eucarístico, al oro como divinidad y a Dios como luz del mundo.

Durante los años siguientes, Ignacio Castell de Pérez consta como vecino de Elche según los listados del reparto del equivalente y es habitador de una casa en la calle San Roque: en 1761 abona 12 reales³⁹, en 1763 le corresponden 700 reales, 25 sueldos y 18 dineros sin que se conozca con claridad el porqué de ese aumento tan drástico quizá debido a la multiplicación de encargos⁴⁰, en 1764 vuelve a reducir el importe y abona 6 reales y 10 sueldos⁴¹ y finalmente en 1765 se le exige tributar 7 reales al equivalente⁴².

El 21 de abril del año 1765, los electos de la fábrica de la iglesia de Santiago (Orihuela) acuerdan hacer un retablo «*por estar indecente el que havia*», además de pavimentar el piso de la capilla de san José. El encargo recayó en Ignacio Castell, vecino de Elche, a quien se decide abonar la cantidad de 290 libras pagaderas en varios plazos si este se compromete a entregar el retablo concluido antes de cinco meses tras la firma del contrato (Nieto Fernández, 1984: 399, Sánchez Portas, 1984 y Vidal Bernabé, 1992: 155). Según consta en la documentación, los capítulos exigían la supervisión del retablo por parte de los más avezados maestros. Se llamó al retablista Antonio Perales, quien informó acerca del retablo diciendo que Castell se había ajustado casi plenamente a los capítulos aunque había introducido pequeños «*golpes de talla*», variando apenas la apariencia de lo que se había concebido en un principio (Vidal Bernabé, 1992: 155). Asimismo, ha podido conocerse que, a pesar de existir el compromiso de colocar el retablo en ese plazo de cinco meses ya comentado, se retrasó unos meses, concretamente hasta mayo de 1766. En octubre de 1765, se acudió al escultor murciano Francisco Salzillo para que hiciera el grupo escultórico de la Sagrada Familia con destino a la hornacina central del retablo. Para algunos autores, Castell ideó una gran máquina de madera que sirviera de

39. AME. *Reparto del equivalente de 25 de junio de 1761*. Sig. H110-2, s. f.

40. AME. *Reparto del equivalente de 4 de julio de 1763*. Sig. H117-14, s. f.

41. AME. *Reparto del equivalente de 16 de abril de 1764*. Sig. H117-15, s. f.

42. AME. *Reparto del equivalente de 11 de febrero de 1765*. Sig. H117-16, s. f.

fantástico pedestal y marco a las imágenes de Salzillo (Sáez Vidal, 1998: 200) si bien, desde un punto de vista más objetivo, debe separarse convenientemente el retablo de las esculturas dado que, en origen, nada hacía sospechar que la fábrica de Santiago se decantaría por el genial escultor murciano. Por ello, debe hacerse el análisis en primer lugar del retablo, el cual aprovecha esquemas que ya había ejecutado Ignacio Castell en otros lugares y que vienen a consagrarlo como el más destacado retablista de la región en el segundo tercio del siglo XVIII. (Lámina 4)

Con acentuadas influencias italianas y con un gusto por lo arquitectónico, Castell plantea un retablo claramente marcado por lo vertical e inaugura una serie de retablos que, concentrados en la oriolana parroquia de Santiago, suponen una ruptura con lo anterior y la conquista de un nuevo paso en la historia del retablo en el Levante español, pues no en vano el escultor ilicitano Ignacio Esteban copiará casi al detalle el retablo que había ejecutado Castell para la Sagrada Familia. Desde luego que Esteban debió poner sus miras en el retablo de Castell seguramente porque este guardó una sabia disposición de lo ornamental y un extremo equilibrio entre arquitectura y ornato. Prácticamente el modelo predilecto de Castell aquí vuelve a repetirse: un cuerpo, una calle, orden gigante de columnas con capiteles compuestos como se había visto en el retablo de Peñas de San Pedro. En el entablamento, y dentro de nubes, las iniciales IHS, el anagrama mariano y las letras JHE, referencia a Jesús, María y José, hacen alusión a los titulares de la capilla y, por consiguiente, del retablo, igual que los tres corazones simbólicos que dispuso en el remate.

Ignacio Castell, «maestro tallista», junto con Diego Cano, ambos vecinos de Elche, pasan ante notario el 12 de marzo de 1765 para obligarse a construir por 200 libras un retablo para una de las capillas de la iglesia de santa María (Elche), ajustándose a los capítulos que había formado anteriormente Marcos Evangelio⁴³, en tanto que arquitecto responsable de la conclusión de las obras de este templo. El documento, dado a conocer por vez primera en este trabajo, no aporta nada más que lo indicado si bien lo más interesante es que incluye los capítulos que Evangelio redactara poco antes para la construcción de los retablos de madera de las capillas laterales. Se desprende de este rico documento que el retablo debía ser de orden único y monumental, el típico del siglo XVIII, con dos grandes columnas como soporte de un entablamento, con retropilastras y una hornacina principal en la que alojar la imagen de devoción, coronándose el conjunto con un frontón triangular, es decir, un retablo muy próximo a la apariencia clasicista. De igual forma que ocurría con otros elementos para los que Marcos Evangelio aportó diseños, para los retablos prepararía asimismo dibujos en los que hasta reflejó su particular gusto por un determinado tipo de madera o de decoración, que entregaría a los maestros encargados de su factura, caso de este por Ignacio Castell. Lamentablemente, de esas máquinas de madera, que presumiblemente estarían ya dentro de una gramática tendente hacia lo clasicista y que ocuparían la totalidad del paño de pared de las capillas, no ha subsistido nada después del incendio que asoló el templo el 20 de febrero de 1936.

43. AME. *Protocolos de Jerónimo Ruiz*, año 1765. Sig. SHPN 956, ff. 4-4v.

Ese mismo año, Castell se encuentra trabajando para la iglesia de santa María (Alicante), concretamente en el tabernáculo que preside el altar mayor, obra proyectada por el también tallista Pascual Valentí, aunque la documentación no precisa con exactitud cuál fue la tarea desempeñada por Castell en este ámbito⁴⁴, pues en el documento tan sólo se refrenda que Valentí, Castell, quien se declara vecino de Aspe, y el escultor ilicitano Ignacio Castell presentan fianza por los trabajos que la junta de fábrica de la iglesia de santa María les había demandado para el tabernáculo.

Esta estancia en Alicante hará que conste en 1766 como vecino de la capital alicantina cuando es elegido para llevar a cabo el revestimiento del camarín de la Virgen del Rosario en la iglesia de santo Domingo (Lorca). Fue definido por Tormo como un «*camarín rococó, dorado y grabado de Ign. Castell*» (Tormo Monzó, 1923: 390). Peña Velasco aportó que concurren al remate Juan de Uzeta, Francisco Ganga, Jaime de Campos, Jerónimo Martínez, Manuel Gabaldón e Ignacio Castell, correspondiendo a este último su ejecución por 15.300 reales de vellón (Peña Velasco, 1992: 367, recogiendo citas de Espín Rael, 1931: 278). Lamentablemente, esa estructura se halla perdida en muy buena medida, por lo que no puede valorarse la contribución de Castell en toda su dimensión. (Lámina 5)

El 21 de julio de ese mismo año de 1766, Ignacio Castell, vecindado en Elche, se obliga a fabricar un facistol de nogal para la iglesia del Salvador (Elche) en un plazo de dos meses «*en precio de ochenta y quatro libras diez y ocho sueldos*», presentando como fiador a Carlos Castell de Sansano. La escritura indica que «*el referido Ignacio hara dicho facistol de nogal dentro del referido termino según planta y capítulos expresados en el referido remate*»⁴⁵, extremo este que no ha podido hallarse hasta el presente, pues la iglesia del Salvador carece de archivo histórico y no se ha encontrado otra mención en la documentación conservada en otros archivos. Ese mismo año de 1766 –aunque con una cronología propuesta que abarcaría hasta 1774– la profesora Inmaculada Vidal le atribuye el retablo de la Inmaculada de la iglesia de Santiago (Orihuela); atribución que, a tenor de la documentación y de su análisis, es del todo errónea pues lo que documenta Vidal no es más que el retablo que hiciera Ignacio Esteban en origen para la capilla de san Joaquín. Sin embargo, conviene detenerse un poco en este particular.

La capilla de la Purísima de la iglesia de Santiago, que se abre en el lado del Evangelio a la altura del crucero, se construyó con dificultades. Quizá pudo ser la primera capilla de la comunión antes de que se hiciera la que se conoce en la actualidad (ca. 1730). En un momento determinado (ca. 1735-1736) esa arquitectura pobre se enriquece con el retablo que Jacinto Perales hace para la Inmaculada Concepción (Vidal Bernabé, 1990: 136-137), cuyo intradós se ha conservado. Ese retablo desaparece por motivos que aún hoy no quedan lo suficientemente claros y la Inmaculada que ocupaba la hornacina del retablo de Perales se sustituye en la década de 1770 por otra imagen, en este caso atribuida por algunos autores a José Esteve Bonet y por otros a José Puchol (Vidal Bernabé, 1990: 136 y Belmonte

44. AHPA. *Protocolos de Melchor Aracil*, año 1765, ff. 154-156.

45. AME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1766. Sig. SHPN 902, ff. 79-79v.

Bas, 2014: 239-240). El siglo XVIII fue un momento de esplendor artístico y se suceden los encargos de piezas de gran entidad para este templo, caso del órgano que en 1744 tallara Ignacio Castell, que ocupaba la actual capilla de la Inmaculada Concepción, es decir, la primera de las capillas del lado de la epístola desde el altar. A Castell se le encarga, como se ha visto, el retablo de la Sagrada Familia (Vidal Bernabé, 1990: 154-157), cuyas peanas presentaban dos ángeles que hoy están en el retablo de san Joaquín; en ese retablo de san Joaquín estaban las tallas de san Vicente Ferrer y san Luis Beltrán que ocupaban en origen las repisas del retablo de la Sagrada Familia, que fueron intercambiadas por los ángeles.

En el año 1771, la junta de fábrica de la iglesia de Santiago (Orihuela) le encarga a Ignacio Esteban un retablo y las imágenes de san Joaquín, santa Ana y la Virgen niña, pero no es el retablo que hoy día se asocia a este grupo escultórico⁴⁶, cuyo autor es el mismo Esteban. Ese retablo de 1771 hecho para san Joaquín se traslada al altar mayor, posiblemente a la zona izquierda, porque no era del agrado de la junta y en él se instalan a los santos de la piedra Abdón y Senén (Belmonte Bas, 2014: 236). El cronista José Montesinos indica que la capilla de estos santos estaba en el altar mayor. En 1776, y como consecuencia de esos movimientos, se encarga un nuevo retablo para san Joaquín a Ignacio Esteban pues «*no había salido con la hermosura y perfección que deseaba*» (Melendreras Gimeno, 1990: 87 y Vidal Bernabé, 1990: 172-176).

Cuando el órgano de Ignacio Castell se lleva a los pies de la iglesia –con el retablo nuevo de san Joaquín hecho– da como resultado que una capilla queda vacía y en ella se instala el primer retablo de san Joaquín de 1771 que posteriormente fue de los santos Abdón y Senén. Se coloca en él a la Inmaculada, que hubo de adaptarse a la estrechez de la hornacina, viéndose mutilados algunos elementos incluida su peana. En los plementos de ese retablo aparecen los nombres de Joaquín y Ana además del anagrama mariano, lo que confirma que ese retablo fue el primero que Ignacio Esteban hizo en 1771 y que, tras ver que no gustaba, se trasladó al altar y, finalmente, ocupó la capilla que había dejado vacía el órgano tras su montaje en la zona de los pies en alto. En un primer momento seguía teniendo a los santos Abdón y Senén en la hornacina pero cuando se compra el Cristo crucificado de José Puchol, este se instala en el retablo de la capilla de la Inmaculada –la que se abre en el lado del Evangelio a la altura del crucero– y la talla de la Inmaculada se traslada a ese retablo hecho en 1771 para san Joaquín por Ignacio Esteban. Y los santos Abdón y Senén pasaron a ocupar las repisas-peana que presenta ese retablo. La historia y el proceso constructivo de este retablo son bien conocidos (Vidal Bernabé, 1990: 161-162). Debe tenerse en cuenta la intención de la parroquia de Santiago de levantar un retablo en la capilla de san Joaquín que tomara como modelo el retablo de la Sagrada Familia, obra de Ignacio Castell, y, ciertamente, resulta una trasposición del esquema de Castell aunque mantiene

46. Vidal Bernabé, 1990: 157-158. Se atribuye a Ignacio Castell por las semejanzas con el de la Sagrada Familia pero se dice que no ha aparecido la documentación. En realidad, ese retablo es el que documenta Vidal Bernabé (pp. 161-162) como de los santos Abdón y Senén y que da por desaparecido, como si fuesen retablos diferentes cuando no lo eran.

con aquel algunas diferencias, particularmente el tamaño de la hornacina –mayor en el retablo de Castell– y una ligera curvatura en el ático del retablo de Esteban, dando resultado «más airoso y elegante», en palabras de Vidal Bernabé. Esta máquina de madera encaja plenamente con la tipología de retablos imperante en la segunda mitad del siglo XVIII en tierras levantinas, con una única calle y un único cuerpo, a manera de portadas, siguiendo muy de cerca las fuentes cultas, caso de Pozzo y Vignola, que se hacen presentes en este retablo en la planta mixtilínea o el ornato a base de formas vegetales un tanto esquematizadas, unos repertorios que repetirá y consagrará en el retablo que hará Esteban posteriormente en 1776 y que es el que actualmente acoge al grupo de san Joaquín.

Después de estas aclaraciones sobre la presunta atribución del retablo de la Inmaculada a Castell y la verdadera autoría del mismo a Ignacio Esteban, conviene volver al tallista ilicitano. En 1768, aparece en la iglesia de Santiago (Jumilla) para hacer un retablo dedicado a una imagen de santa Ana hecha por Francisco Salzillo aunque actualmente está presidido por la Virgen de la Candelaria. Sáez Vidal tilda la creación como «*de tono modesto*» (Sáez Vidal, 1998: 190) alegando que su apariencia, en principio poco trabajada, es el resultado de la premura del encargo. El planteamiento de calle única y cuerpo único le sirve nuevamente a Castell aunque dista un poco de los planes tan rotundos arquitectónicamente hablando de los retablos que había hecho para Peñas de San Pedro u Orihuela pues en este caso se prescinde de los soportes de columnas de orden gigante y prefiere Castell optar por elementos cóncavos y convexos que le otorgan un ligero dinamismo a la construcción. El habitual entablamento con cornisa, dentellones y frontón curvo se hace presente aquí y se remata por su parte superior con el ático que acoge una pintura de san Juan Nepomuceno y el anagrama mariano. El retablo hecho por Castell debió gustar tanto que, años más tarde, se contactó con otro alicantino, José González de Coniedo para que hiciera un retablo para el Dulce Nombre de Jesús en 1773 (Delicado Martínez, 2001: 587), en clara deuda con el de Castell.

García-Saúco Beléndez documentó que Ignacio Castell, vecino de Aspe, hizo el retablo mayor de la ermita de san Pedro de Matilla en Los Llanos (Albacete), en 1768 siguiendo esquemas de retablos murcianos: tres calles, un único cuerpo y un remate articulado como una gran exedra (García-Saúco Beléndez, 1981b: 156). Igual que el de Peñas de San Pedro, este retablo fue diseñado por Juan de Gea y ejecutado por Castell, quien actuó como tallista y ensamblador. Un año más tarde, en 1769, su hijo Ignacio contraerá matrimonio con Francisca Antonia Gumiel, ambos vecinos de Aspe⁴⁷.

Posiblemente la presencia de Castell en Los Llanos provocaría que Castell fuera llamado un año después desde la iglesia de santa María del Salvador (Chinchilla), a cuya jurisdicción pertenecía la citada ermita, para hacer el «*casarón del sagrario del altar mayor*», su talla y el graderío que lo acompañaba (García-Saúco Beléndez, 1981a: 264). En otro orden de cosas, en agosto de ese año 1769 Ignacio Castell –Castillo en los documentos– recibe la cantidad de 200 libras por hacer el retablo

47. AMN. *Protocolos de Jacinto Amaro de Villela*, año 1768, ff. 109-109v.

mayor de la iglesia del convento de mercedarios de Elche, que no ha llegado hasta la actualidad (Millán Rubio, 2000: 249). Asimismo, se le encarga la construcción del camarín que debía alojar la imagen de Nuestra Señora de la Merced sin que se puedan conocer más datos sobre este trabajo. Un año más tarde, se le encuentra en la iglesia de Santiago (Villena) haciendo unas cartelas para el altar mayor de ese templo (Máximo García, 2000: 171).

En 1771, concretamente el 24 de noviembre, Ignacio Castell, maestro tallista y vecino de Elche, pasa ante notario en Elche junto con Pedro La Iglesia de Granes, maestro carpintero y vecino de Elche, para obligarse a hacer la sillería del coro con destino al presbiterio de la iglesia de santa María (Elche) compuesta por veintiséis siales «*con arreglo a la planta, perfil y capítulos que hay formados*» por el precio de catorce libras cada silla⁴⁸. La escritura de obligación, dada a conocer en este trabajo, no ofrece más datos. Otros autores han especificado que la sillería fue encargada al carpintero Pedro La Iglesia quien recibe 628 libras, 5 sueldos y 8 dineros «*por todo el gasto ocurrido en el sillario de nogal compuesto de veinte y quatro sillas que hizo para el coro de la iglesia de santa Maria*» (Pacheco Mozas, 2014: 174), recogiendo un dato que se había publicado años antes sin saberse el vínculo con el carpintero citado (García del Valle, 2001: 41). Ya Montesinos advirtió que «*el coro que se halla en dicha capilla mayor es de piedra jaspe con preciosa sillería*» (Montesinos Pérez de Orumbella, 1795: 205). Lo que se desconoce de ese espléndido coro que pereció en el incendio de 1936 es la autoría de su diseño, pues el documento encontrado no deja claro si su traza correspondió a Pedro La Iglesia o a Ignacio Castell. Lo que sí es evidente, a tenor de las viejas fotografías, es que se trataba de un espléndido montaje al más puro uso rococó, muy semejante al dispositivo que Antonio Villanueva había montado en la iglesia de Santiago (Orihuela), rematados los siales por crestería y pequeños jarrones. La referencia a la piedra jaspe que da Montesinos seguramente obedezca al mármol de los pretiles.

La presencia de Ignacio Castell en la aldea de El Sahúco (Albacete) durante los años 1772, 1778 y 1779 queda constada documentalmente mediante los asientos registrados en el *Libro de Limosnas del Sahúco (1767-1795)* que hacen referencia a pagos efectuados a Castell por diversos trabajos (Sánchez Maurandi, 1960: 78, recogidos y ampliados en Delicado Martínez, 1993: 327). Castell, vecino de Aspe, trabajará con su hermano José y su hijo Ignacio, con los carpinteros Bartolomé Guerrero y Matías Cebrián, con el albañil Miguel López y dos aprendices en el revestimiento del camarín del Cristo del Sahúco. En 1772 recibe 1597 reales y 24 maravedís y en 1779 consta que se le abonan «*a Ignacio Castell maestro tallista vecino de Aspe por la obra de talla con que vistió el camarín según su primer apunte y papel de obligación 10.700 reales como consta en su obligación de 6 de agosto de este año*» (Delicado Martínez, 1993: 327). Uno de los mayores estudiosos de esta obra artística, Sánchez Ferrer, definió al camarín como «*una verdadera capilla camarín transparente*» (Sánchez Ferrer, 1991: 156) dadas sus especiales características y la particular inclinación desde siempre de Ignacio Castell de dotar a sus creaciones de

48. AME. *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, año 1771. Sig. SHPN 611, ff. 145-145v.

evocaciones simbólicas y casi mágicas. La arquitectura estuvo a cargo del maestro arquitecto Gregorio Sánchez, quien construyó un espacio ochavado, centralizado, mientras que Castell centró sus esfuerzos en decorar el recubrimiento de madera. En verdad, se trataba más bien de ocultar la estructura arquitectónica con paneles que fueran desmontables –posiblemente ingenio de Castell– cuyas caras tienen tapadas sus aristas por pilastras cajeadas de quebrada sección que cabalgan sobre plintos también cajeados. La solución, quizá la más elegante, acomodó el ornato de manera ejemplar: los frentes de las pilastras, enmarcados en blanco, están decorados con rocallas, tarjas y guirnaldas doradas sobre un fondo jaspeado en verde.

El 24 de abril de 1773, Ignacio Castell, tallista vecino de Aspe, «confesó haver recibido y cobrado...115 pesos por la urna nueva que ha fabricado para el monumento» de la iglesia de santa María (Alicante). Esta pieza litúrgica, que se emplearía en las funciones de Jueves Santo en el interior de dicho templo, no ha subsistido aunque ha sido conocida gracias al testigo documental. El recibo apareció acompañado del memorial firmado por Joseph Bernabeu, fabriquero de la iglesia de santa María, en el que consta que Castell había ajustado la fabricación de la urna por 100 pesos. Se indica en el texto que finalmente percibió 115 pesos «haviendose innovado en la misma algunos trabajos con acuerdo de la Ilte. Junta de Fabrica»⁴⁹. Ese mismo año es requerida su presencia en Lorca, para donde ya había trabajado años antes; concretamente los miembros de la junta de la iglesia de san Juan, una de las llamadas *iglesias altas* de Lorca, solicitan a Castell, que se declara vecino de Aspe, la talla de dos águilas para sostener libros que, desgraciadamente por importe de 270 libras, no se han conservado (Espín Rael, 1931: 279).

La última etapa productiva de Ignacio Castell se documenta por primera vez en este trabajo como consecuencia del vaciado de diferentes archivos que han ofrecido una importante cantidad de datos, lo que ha ayudado a comprender mucho mejor el temperamento de este gran artista levantino. Con todo, debe decirse que se encuentra una laguna documental entre el año 1773 y el año 1780. Será el 9 de enero de ese último año cuando Ignacio Castell de Pérez, vecino de Aspe, se comprometa con Juan Valero de Pomares, vecino de Elche, a hacer «un retablo del Santísimo Christo para colocarle en su capilla de la parroquial iglesia del Salvador» en un plazo de tres meses y por un importe de 258 libras⁵⁰. El documento es muy rico porque incluye los capítulos que Ignacio Castell estipula para la construcción de este retablo, desaparecido por cierto. Mediante ellos se obligaba a aportar toda la madera necesaria para ejecutar el retablo «sargaleña seca y de la más limpia» así como se comprometía a que «toda la obra esté bien encolada, clavada con clavos de yerro y no tarugos». Se alude en los capítulos a un diseño pero no se menciona si este fue a cargo de Castell. Lo que se colige de este articulado es que el retablo tendría una gran hornacina flanqueada por columnas con capitel corintio «trabajados con el mayor primor que pide el arte» y retropilastras «apeinazadas», es decir, acanaladas, pues no hay que olvidar que por esas fechas ya imperaba la nueva estética clasicista

49. Archivo Municipal de Alicante. *Cartas de pago de la iglesia de Santa María*, años 1771 a 1776. Libro 64. Armario 6. S. f.

50. AME. *Protocolos de Antonio González*, año 1780. Sig. SHPN 703, ff. 10-11v.

y uno de sus rasgos más definatorios fue incluir en cualquier obra arquitectónica, de retablos e incluso de platería una pilastra clásica con su fuste acanalado. Castell debió mostrar un diseño que incluía unas tallas de profetas sobre peanas aunque en los capítulos varió la apariencia pues «*en el macizo del pedestal en donde están los profetas, estos no se han de hacer y en el puesto que van dichos profetas se han de colocar dos jarros de talla bien hechos*». Tampoco debían ejecutarse «*el sagrario con los niños y demás figuras de escultura que manifiesta el diseño*». Dado que el titular de ese retablo era un Cristo crucificado, en los capítulos se anota que, en lugar de serafines en la clave de la hornacina, se disponga un «*golpe de talla*» en medio del cual debían figurar «*el atributo de la corona y clavos*», es decir, dos de las llamadas *arma Christi* o *improperios* que vendrían a justificar la titularidad de ese retablo y capilla. Para el remate superior del retablo, debía hacerse otro golpe de talla en el que figurasen las armas del Santo Tribunal. Finalmente, Castell debía comprometerse a entregar el retablo y colocarlo en un plazo inferior de tres meses, recibiendo su pago en tres fases: «*la primera antes de principar la obra para prevenir los materiales, la segunda estando a la mitad hecho el retablo y la tercera concluida y puesta en su lugar*». El dueño de la capilla, Juan Valero, debía aportar «*andamios y un maestro alarife para tomar los canes en su sitio como también el dar el yeso que fuese necesario para dicha obra y su colocación*».

El 11 de diciembre del mismo año de 1780 aparece Ignacio Castell, «*maestro arquitecto y tallista*», otorgando su poder ante notario en Elche a Juan de Albizu y Lainez y Antonio Parga, vecinos de Madrid, procuradores del Real y Supremo Consejo de Castilla, para que «*comparezcan ante los señores de dicho Real y Supremo Consejo y pidan se haga remate al publico de la obra del retablo del altar mayor de la iglesia de la villa de Alhama, reino de Murcia, obispado de Cartagena, que la fábrica de dicha iglesia pretende hacer*». Ciertamente, el interés de esta escritura reside en que Castell nombra a dos apoderados para que, en su nombre, soliciten que se subaste la obra del retablo de la iglesia de Alhama así como «*cualquier otras obras de arquitectura y talla de fábricas que el otorgante tuviese noticias de ellas en los reinos de España*»⁵¹, lo que demuestra el alto interés de Castell por trabajar incansablemente. Sin embargo, esa intención no prosperó pues el retablo de Alhama fue ejecutado en 1784 por el tallista murciano Francisco Ganga (Peña Velasco, 1992: 455). No obstante ello, esta noticia que sitúa a Castell como postulante al citado retablo ayuda a completar la historia de esta obra artística que, como tantas, desapareció en 1936. Ese retablo partió de la iniciativa del párroco Pedro García Alexandre y del mayordomo fabriquero Juan Fuentes Díaz el 6 de octubre de 1784. La obligación iba acompañada de un diseño de retablo sin firmar que responde muy bien a la estética de Castell aunque nada se dice en los capítulos, los cuales, por cierto, son idénticos a los que hiciera Ignacio Castell para el retablo del Santísimo Cristo en la iglesia del Salvador (Elche), pues la madera del retablo de Alhama debía ser «*sargaleña, seca y de buena calidad*», debía emplear el orden corintio y la fábrica, igual que ocurría con el particular dueño de la capilla ilicitana, debía asumir los

51. AME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1780. Sig. SHPN 916, ff. 286v-287.

gastos de «*andamios, albañilería, canes para asegurar la obra y peones para ayudar a sentarla*». Los soportes serían columnas con fustes «*apeinazados y trabajados a uso y estilo de buenos artifices*». De ello se desprende que Castell estuvo detrás de este proyecto aunque no fuera el responsable de su ejecución.

La iglesia de san Martín (Callosa de Segura), una espléndida obra renacentista dentro de la tipología de iglesias columnarias, vivía en el último tercio del siglo XVIII un proceso de remozamiento y de ampliación de espacios, entre ellos, la disposición de la capilla de la comunión siguiendo los dictados que, sobre ellas, había hecho el arzobispo valenciano Isidoro Aliaga en sus conocidas *Advertencias* incluidas en el sínodo de 1631. El arquitecto crevillentino Miguel Francia estuvo al frente de las obras de esta capilla de la comunión desde 1773 hasta 1779, año en que fue concluida (Zamora Gómez, 2015: 145), dando como resultado un espacio muy correcto en proporciones, con planta de cruz griega cubierta por cúpula sobre tambor circular, muy ajustado a los presupuestos estilísticos de ese momento con un marcado carácter italianizante visto sobre todo en los perfiles tan dinámicos y movidos que acusa, a la manera borrominesca o incluso por influjo de Guarino Guarini. La pérdida de todo el archivo parroquial y de los fondos municipales impedía conocer más datos acerca de esta capilla, tal como se afirma en Ballester Ruiz, 1973. Lo que nadie podía esperar es que en el archivo notarial de Elche figurase una escritura de obligación y fianza entre Ignacio Castell de Pérez, vecino de Aspe, y la fábrica de la iglesia de san Martín (Callosa de Segura), mediante la cual el primero se comprometía a dar concluida la obra del retablo para la capilla de la comunión de dicho templo en plazo de seis meses por cantidad de 190 libras tal como se estipulaba en los capítulos firmados el 24 de diciembre de ese año en Callosa de Segura, los cuales, por cierto, también incorporaban planta y perfil a cuyos diseños debía sujetarse Castell⁵². Como fianza de su compromiso, el tallista «*obligó su persona y bienes habidos y por haber y para su mayor seguridad una hacienda que posee en el termino de esta villa, partido de Maitino, parte plantada de viña y diferentes árboles con su casa de campo que hay en ella, que linda por Levante con tierras de José Castell, por Poniente con las de Juan Valero, por Mediodía con las de Ginés Barceló y por Tramontana con las de Antonio García*». Además, conviene tener en cuenta que el prestigioso escultor valenciano José Esteve Bonet, director de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), es contratado en 1787 para hacer «*una Virgen de los Desamparados del Natural para vestir con trono 4 Serafines y peaña para Callosa de Segura*» por un importe de 46 libras y 26 sueldos (Igual Úbeda, 1971: 79). Este hecho hace pensar que la imagen de Esteve Bonet pudo tener como destino el retablo que había ejecutado Castell aunque este extremo no ha podido ser comprobado pues no existen fotografías antiguas que vengan a demostrarlo⁵³.

52. AME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1780. Sig. SHPN 916, ff. 221v-222.

53. Esta relación pudiera ser justificable incluso en la actualidad, pues en el retablo moderno que preside la capilla de la comunión hay una talla de posguerra de la Virgen de los Desamparados. Quizá se decidió seguir con las advocaciones de cada espacio dentro de ese templo aunque la carencia documental impide confirmar todas estas ideas.

El 2 de febrero de 1781, Ignacio Castell, vecino de Aspe, de profesión «*maestro arquitecto y tallista*», se encuentra en Elche con motivo de haber sido llamado por Andrés Botella de Ripoll, «*patrono de la capilla de San Andrés Apóstol y Santa Rosa de Viterbo que existe en la iglesia parroquial de San Juan Bautista*», para fabricar el altar y el retablo de dicha capilla. El documento, inédito, contiene los capítulos de la construcción de ambos elementos, los cuales son muy ricos en detalles. Así, por ejemplo, se indica que el retablo debe imitar «*los que hay hechos en las capillas de la iglesia de Cox*», es decir, ya netamente clasicistas, con columnas sosteniendo un frontón y, en medio del conjunto, una hornacina en donde alojar un lienzo que represente a los santos ya citados. Además, la madera para todo ello debe ser «*de Flandes, seca y de la más limpia, trabajándolo con todo primor y limpieza*». Se exige en los capítulos que Castell se encargue de buscar al pintor que haga el lienzo de san Andrés y santa Rosa de Viterbo «*de estatura natural, colocando en la parte de arriba una gloria con serafines, nubes y algunos atributos de dichos santos para que esto llene el lienzo*». El propietario de la capilla sugiere que se busque algún «*pintor de Valencia conocido de habilidad como Camarón, Vergara u otros*»⁵⁴. Por la obra del retablo y la gestión del lienzo, Ignacio Castell percibiría 140 libras, comprometiéndose a hacerlo antes del mes de mayo de ese año 1781 y con un acabado corlado, es decir, con apariencia de plata. El contrato incluía todo el aderezo del altar: cuatro candeleros, una sacra y dos tablillas para el evangelio, un atril y una repisa para las vinajeras «*todo con algunos golpecillos de talla*»⁵⁵. El 26 de febrero de ese mismo año, y como vecino de la Corte de Madrid, Castell pasa ante notario en Elche y confiesa haber formado diseños para hacer el retablo y ajustarse a capítulos. En ese documento se produce una variación con respecto al precio de la obra, pues de las 140 libras iniciales se pasó a 265 libras sin que se especifique el motivo si bien se indica en la escritura que debía hacer, además de todo lo propuesto, dos candeleros más grandes, teniendo que entregar y colocar todo el dispositivo antes de la fiesta de san Juan de ese año⁵⁶.

Parece ser que ese encargo de altar, retablo y complementos tuvo éxito pues el 22 de mayo de 1783, doña Mariana Montoro, viuda de don Esteban Antón, ambos vecinos de Elche, ajustan con Ignacio Castell, vecino de Aspe, la construcción de un retablo para la capilla de Nuestra Señora de Gracia en la iglesia del Salvador (Elche) en el término de cuatro meses por 155 libras⁵⁷. Igualmente el documento incluye el capitulado que permite hacerse una idea de la envergadura del conjunto: en él se indica que «*dicho retablo ha de estar arreglado según la planta y perfil llenando todo el frontis de la capilla*» sin que se especifique con claridad si la traza correspondió a Castell o simplemente este siguió un proyecto ya existente. Por el contenido de los capítulos, parece ser que este retablo tenía un lienzo bocaporte para el que se emplearían el torno y las garruchas. Se pide que la madera trabajada

54. Por cierto, Montesinos en su *Compendio* dijo que el lienzo de la capilla de san Andrés «*es de especial mérito por su excelente pintura*» (Montesinos Pérez de Orumbella, 1795: 278).

55. AME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1781. Sig. SHPN 917, ff. 23v-24v.]

56. AME. *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, año 1781. Sig. SHPN 621, ff. 77-77v.

57. AME. *Protocolos de Carlos Pascual*, año 1783. Sig. SHPN 704, ff. 26v-28.

sea sargaleña y de pino y, por último, solicitan que Castell haga «la sacra, evangelio, cuatro candeleros, atril de pechina y repisa para poner las vinajeras».

Sin salir de la iglesia del Salvador (Elche), Castell, vecino de Aspe, es llamado para hacer la caja del órgano por 225 libras pagaderas en tres plazos: 100 libras a la firma de la escritura el 5 de marzo de 1784, 65 libras durante el mes de junio de ese año y las 100 restantes «luego que haya concluido y puesta en su lugar la dicha caja y piso, siendo esta visurada». En la escritura de convenio entre Castell y los vicarios de dicha parroquia se insertan los capítulos para la realización de la caja del órgano, cuya madera debía ser «salgatería seca de la más limpia de Alcaraz, Vinarós o Flandes, siendo asimismo de dichos parajes la que debe poner en el piso». El segundo capítulo refrenda que el maestro tallista debe sujetarse «a la planta, perfil, condiciones y pitipié de palmos de la planta que se ha formado» sin concretar su autor. Le exigen a Ignacio Castell «que todos los adornos de talla hayan de ir trabajados con el mayor primor que pide el arte, dándoles el correspondiente relieve por su mucha elevación» igual que la arquitectura de la caja, «trabajada con la mayor limpieza a uso y costumbre de buen maestro, sin mudar nada de su arquitectura». Se compromete Castell a entregar y colocar la caja del órgano en un plazo inferior a seis meses a partir de la firma de ese convenio⁵⁸.

La iglesia de san Juan Bautista (Elche), situada en el corazón del arrabal, se había iniciado en los primeros años del siglo XVII. Sin embargo, durante el siglo XVIII, como ocurre en tantos y tantos templos de la provincia de Alicante, vive un proceso de renovación de su apariencia así como de corrección de espacios. Se comienza a construir, hacia los años centrales de ese siglo, la espléndida capilla de la comunión, tan sólo conocida a través de viejas fotografías pues toda la iglesia fue derribada en los años de la posguerra como consecuencia de haber quedado muy maltrecha tras los incendios de febrero de 1936 (Cañestro Donoso, 2014). En 1785, Ignacio Castell, maestro tallista y vecino de Aspe, firma el arrendamiento de «toda la obra de talla de yeso que queda por hacer en la Capilla de la Comunión construida en la iglesia parroquial de San Juan» por un importe de 70 libras «que ha sido la más baja y beneficiosa que se ha hecho», lo cual indica que se produjo un remate público al que concurrirían varios artistas, asignándole la obra de manera definitiva a Castell seguramente por ser el importe menor. La escritura de obligación indica que el tallista debía sujetarse a los diseños que había formado el arquitecto José González de Coniedo y debía entregarlo todo concluido antes de cinco meses⁵⁹ aunque se demoró cerca de un año pues la carta de pago extendida por la fábrica de dicha iglesia tiene como fecha 8 de abril del año 1786⁶⁰. (Lámina 6)

El escultor ilicitano Ignacio Esteban ejecuta una Dolorosa para la iglesia de san Juan (Elche)⁶¹, para la capilla cuyo propietario es Francisco Alonso aunque nada se sabe acerca de ella. En la visita pastoral del año 1781 a cargo del obispo José Tormo, se indica que la propietaria de la capilla Nuestra Señora de la Piedad es la familia

58. AME. *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, año 1784. Sig. SHPN 625, ff. 162v-164.

59. AME. *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, año 1785. Sig. SHPN 627, ff. 165-165v.

60. AME. *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, año 1786. Sig. SHPN 629, f. 81.

61. Se documentó en Cañestro Donoso, 2014: 204.

Alonso y que hacía las veces de capilla de la comunión, pues por esas fechas se estaba levantando la nueva capilla eucarística, que se concluiría hacia 1786 con la intervención del maestro tallista Ignacio Castell, vecino ahora de Elche, encargado de la labor escultórica de toda ella. En la visita citada, se incorpora un mandato que exige para esa capilla un retablo, que debía ser costeado por Francisco Alonso de Pascual⁶², su patrono, «*cuya invocación ha de ser de la Virgen de los Dolores*»⁶³, pues el altar dedicado a la Piedad estaba por trasladarse a otra parte del templo. Este retablo fue ajustado el 10 de julio de 1786 entre Ignacio Castell y Francisco Alonso de Pascual, propietario de la capilla⁶⁴, por precio de 90 libras con el compromiso de entregarlo en el plazo de cuatro meses contadores desde el día siguiente de la firma del contrato⁶⁵. Ignacio Esteban, por su parte, pasa ante notario el 31 de mayo de 1790 y firma una obligación con el mismo Francisco Alonso del Peral para hacer dicha imagen de la Virgen de los Dolores «*de madera con los ojos de cristal, un galón de oro por la guardilla del manto y de las mangas, con un tablero que forme un monte y esté con disposición de poder sacarla en procesión con dos gafias de hierro, y la deba dar color y encarnada y concluida dentro de cuatro meses*», por importe de 176 libras pagaderas de la siguiente forma: 40 libras a la firma del compromiso «*en especie de oro*», 40 libras «*luego que esté hecha la mitad*» y las 96 libras restantes «*cuando esté concluida del todo y colocada en el dicho altar y dentro del insinuado tiempo*»⁶⁶. De la lectura del documento se desprenden varias conclusiones: Ignacio Esteban hizo una imagen procesional de la Virgen de los Dolores, que iría en unas pequeñas andas con dos barras para ser portadas. En segundo lugar, el hecho de que esté con un «*tablero que forme un monte*» quizá pueda aludir a la advocación original de la capilla, es decir, la Piedad. Pedro Ibarra menciona que en esta capilla, que sí estaba dedicada a la Virgen de los Dolores, se veneraba un grupo escultórico que representaba el Descendimiento de la cruz. Además, se trataba de una imagen de vestir y el mismo escultor debió encargarse de su policromado y de su indumentaria, por lo que preparó un manto decorado con galón. Con este último encargo nuevamente se pone de manifiesto la sociedad que formó con el

62. Según Montesinos, a finales del siglo XVIII, momento en que redacta sus volúmenes, estaba en esta capilla el sepulcro de Francisco Alonso y Margarita Pascual, consortes, construido en 1776 (Montesinos y Pérez de Orumbella, 1795: 277). Este dato entra en contradicción con lo que aportan los documentos, pues en 1786 y 1776 Francisco Alonso de Pascual, es decir, Francisco Alonso esposo de Margarita Pascual, firma de su puño y letra los documentos, igual que su testamento, otorgado en 1799.

63. [A]rchivo de la [P]arroquia de [S]an [J]uan [B]autista de [E]lche. *Libro de visitas*, 1652-1850, ff. 315v-316.

64. En esta capilla, Francisco Alonso y Margarita Pascual instituyen en 1799 por disposición testamentaria una obra pía consistente en veinte misas rezadas anuales (AME. *Protocolos de Francisco Gil y Agulló*, año 1799. Sig. SHPN 649, ff. 103-108).

65. AME. *Protocolos de Francisco Gil y Agulló*, año 1786. Sig. SHPN 629, ff. 81-81v. En el documento se hace referencia a los capítulos y los diseños que habría elaborado Ignacio Castell aunque, por el momento, no se ha encontrado esa documentación.

66. AME. *Protocolos de Francisco Gil y Agulló*, año 1790. Sig. SHPN 633, ff. 44-44v. Se recoge asimismo en APSJBE, *Libro de visitas*, 1652-1850, ff. 338-338v.

tallista Ignacio Castell pues, como se ha indicado en anteriores ocasiones, trabajaron juntos o de manera complementaria.

La última obra documentada de Ignacio Castell es una tipología que, hasta ahora, no había trabajado este tallista: canapés. En 1796 el Ayuntamiento de Almoradí solicitaba autorización para acometer ciertas reformas en la iglesia de san Andrés de esa villa de la Vega Baja y, entre otras, resulta interesante la compra que se hizo de dos nuevos bancos. El acta es del tenor siguiente: «*Con motivo de haber estado visitando recientemente el Presbiterio de esta Iglesia Parroquial, he podido comprobar que por la concurrencia de gentes y muchachos en los días de fiesta y en las noches de Cuaresma que se predica, por no estar cerrado el Presbiterio, se han hecho pedazos algunas piezas de los canapés que posee el Ayuntamiento, cortado el terciopelo y destruidas las fundas de los mismos, y es por ello, que al no estar decentes, como los tienen todos los pueblos, se ejecute la compra de nuevos bancos*». Se hicieron varios diseños y presupuestos, pero finalmente se aprobó el del maestro tallista Ignacio Castell, vecino de Aspe⁶⁷, el cual «*se formó de diez palmos de largo, formando al medio de cada respaldo el escudo de Armas de la universidad, fabricándolos en madera de morera seca, trabajados con todo primor, dándoles tinte para que parezcan de nogal, bien bruñidos, con terciopelo carmesí para los asientos y respaldos, y dejándolos concluidos del todo por la cantidad de 130 libras*». Lamentablemente, tras los terremotos de 1829 se perdió todo ese patrimonio mueble que tan sólo puede conocerse a través del muy importante testimonio gráfico que es su diseño, obra de Castell (Latorre Coves, 2012: 154). (Lámina 7)

Bibliografía

- BALLESTER RUIZ, Antonio (1973): «La Capilla de la Comunión y su arquitecto». *Revista Fiestas de San Roque 1973*. Callosa de Segura: Ayuntamiento de Callosa de Segura, s. f.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (1990): «Imaginería y retabística en el Monasterio de Santa Ana». En J. C. Agüera Ros y J. Rivas Carmona (coms.). *El monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 51-71.
- BELMONTE BAS, Jorge (2014). «El tránsito del siglo XVIII al siglo XIX: las reformas clasicistas en las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos». *Canelobre*, nº 64. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 234-253.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2011): *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2014): «Algunas notas sobre la iglesia de San Juan Bautista de Elche, sus fábricas y ajuares». *Carthaginensia*, nº 57. Murcia: Instituto Teológico de Murcia, pp. 193-219.
- CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GUILABERT FERNÁNDEZ, Nuria (2015): *Amueblamiento y ajuares en la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Siglos XV-XX*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- CASTAÑO GARCÍA, Joan (2006). «L'orgue en la història de l'església de Santa Maria d'Elx». En VV.AA. *El nuevo órgano del Misteri d'Elx*. Elche: Patronato del Misteri d'Elx, pp. 31-62.

67. Sobre su vecindad, debe decirse que en el reparto del equivalente de Elche del año 1787 consta que Ignacio Castell es viudo de Gerónima Pérez, vive en la calle Mayor y abona 20 libras al impuesto (AME. Sig. H96-11, s. f.).

- CASTAÑO GARCÍA, Joan (2009): «La Mare de Déu del Pont». *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche: Sociedad Venida de la Virgen, pp. 19-36.
- CASTAÑO GARCÍA, Joan (2016). *La insigne basílica de santa María de Elche*. Elche: basílica de santa María.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier (1993): «Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII». En VV.AA. *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia: Conselleria de Educació, Cultura i Ciència, pp. 323-331.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier (2001): «El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia». *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 51-52. Valencia: Universitat de València, pp. 563-582.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier (2005): «Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (catálogo razonado de artistas)». *Yakka. Revista de estudios yeclanos*, nº 15. Yecla: Instituto de Estudios Yeclanos, monográfico.
- ESPÍN RAE, Joaquín (1931): *Artistas y artífices levantinos*. Lorca.
- FUENTES y PONTE, Francisco Javier (1887). *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida: Imprenta Tipográfica Mariana.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G. (1981a): *La iglesia de santa María del Salvador de Chinchilla*. Albacete.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, Luis G. (1981b): «El retablo mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro». *Al-Basit: revista de estudios albacetenses*, nº 9. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», pp. 141-161.
- GARCÍA DEL VALLE, Carmelo (2001): «La iglesia en Elche. Datos para su historia». En VV. AA. *Nuestras tradiciones*, tomo VIII. Elche: Patronato Histórico Artístico y Cultural de Elche.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio (1971): *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- JAÉN URBÁN, Gaspar (1999): *La vila i el raval d'Elx. Arquitectura i urbanisme*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- LATORRE COVES, José Antonio (2012): *Almoradí. Un recorrido histórico*. Almoradí.
- MADOZ, Pascual (1846). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, vol. VII. Madrid.
- MARTÍNEZ CERDÁN, Cecilio (2004): «La portada de Santa Teresa: una derivación formal de la de San Juan Bautista. Obra ejecutada por Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell». En VV.AA. *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. Aspe: Ayuntamiento de Aspe, pp. 121-152.
- MÁXIMO GARCÍA, Enrique (2003-2004): «El órgano de Santiago de Orihuela: un transparente sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell». *Imafronte*, nº 17. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 147-200.
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1990). «El retablo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña, de la iglesia de Santiago de Orihuela, obra del escultor Ignacio Esteban». *Archivo de Arte Valenciano*, nº 71. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 83-88.
- MILLÁN RUBIO, Fr. Joaquín (2000): *El convento de la Merced de Elche. 730 años de comunión*. Elche: Instituto Histórico Padre Gazulla.
- MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, José (1795): *Compendio histórico oriolano*, manuscrito, tomo XVI.

- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael (1975): «Notas en torno al retablo en la gobernación de Orihuela: la iglesia parroquial de Santiago, de Orihuela». *Archivo de Arte Valenciano*, nº 46. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 63-66.
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael (1978): «Historia de la construcción del Ayuntamiento de Elche». *ITEM*, nº 3. Alicante: Centro de Estudios Universitarios de Alicante, pp. 7-22.
- NAVARRO RICO, Carlos E. (2017): «Escultores alicantinos del siglo XVIII: Artigues, Mira y Castell a su paso por Monóvar». En A. CAÑESTRO DONOSO (coord.). *Estudios de escultura en Europa*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 257-278.
- NIETO FERNÁNDEZ, Agustín (1984): *Orihuela en sus documentos. I. La catedral. Parroquias de santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia: Instituto Teológico Murciano.
- PACHECO MOZAS, Rubén (2014): *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX*, tesis doctoral defendida en la Universidad Miguel Hernández.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la (1992): *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia: Asamblea Regional y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la (2003a): «Urna del Monumento de Jueves Santo». En J. A. Martínez García y J. Sáez Vidal (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 418-419.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la (2003b): «Monumento de Jueves Santo». En J. A. Martínez García y J. Sáez Vidal (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 420-421.
- PINGARRÓN SECO, Fernando (1995): *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia: Asociación Cultural «La Seu».
- RICO SALA, Luis Miguel (2000): «La única presencia de los organeros Sebastián García Murugarren y Leonardo Fernández Dávila en el antiguo reino de Valencia. El órgano de Santa María de Elche». En VV. AA. *El órgano español. Actas del 111 Congreso Nacional del Órgano español*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, pp. 319-335.
- RIVAS CARMONA, Jesús (2003): «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata». En G. Ramallo Asensio (ed.). *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 493-529.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (1985): *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín (1998): *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación de Alicante.
- SALA CAÑELLAS, Vicente (1977): *Crónicas de la villa de Novelda*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- SÁNCHEZ FERRER, José (1987): «La obra de talla y ensamblaje de los Castell en Peñas de San Pedro». *Anales del Centro de la UNED de Albacete*, nº 9. Albacete: Centro UNED, pp. 193-223.
- SÁNCHEZ FERRER, José (1991): *El santuario del Cristo del Sahúco (estudio de su historia, etnología y arte)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- SÁNCHEZ FERRER, José (2009): «El camarín de la Virgen de la Esperanza en las Peñas de San Pedro». *Al-Basit: revista de estudios albacetenses*, nº 54. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», pp. 59-78.
- SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio (1960): *El santuario del Sahúco*. Murcia.
- SÁNCHEZ PORTAS, Javier (1984): «El retablo de la Sagrada Familia de la parroquia de Santiago de Orihuela y el escultor F. Salzillo. (Nuevos datos)». *Oleza*. Orihuela, s. p.

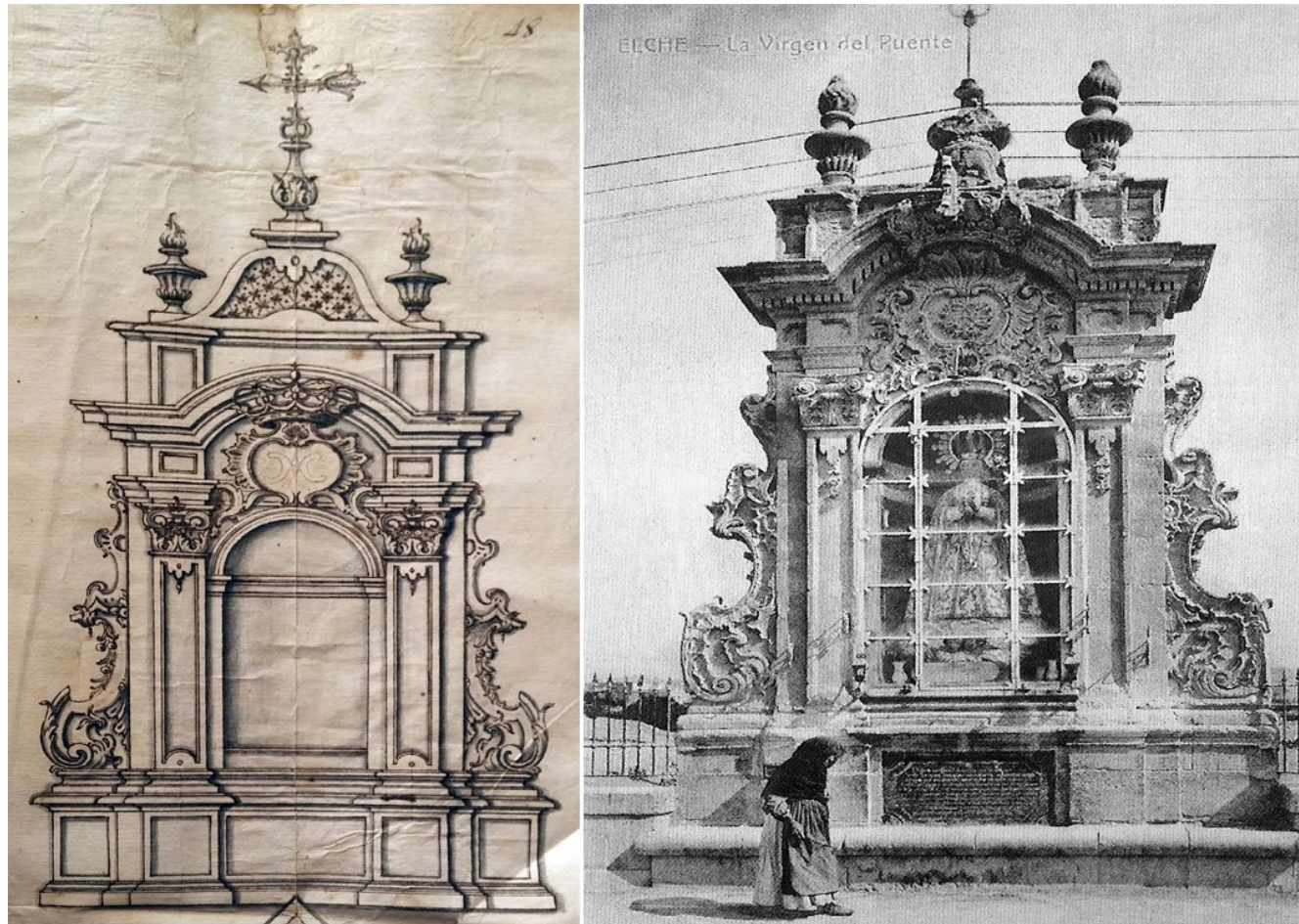
- TORMO MONZÓ, Elías (1923): *Levante. Guía de las provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Guías Calpe.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada (1992): *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante y Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada (2004): «La portada de Nuestra Señora del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell». En VV.AA. *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. Aspe: Ayuntamiento de Aspe, pp. 177-217.
- ZAMORA GÓMEZ, José Antonio (2015): *Miguel Francia. Arquitecto del siglo XVIII en la Gobernación de Orihuela*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia.



1. Órgano. Ignacio Castell. 1744. Iglesia de Santiago (Orihuela).



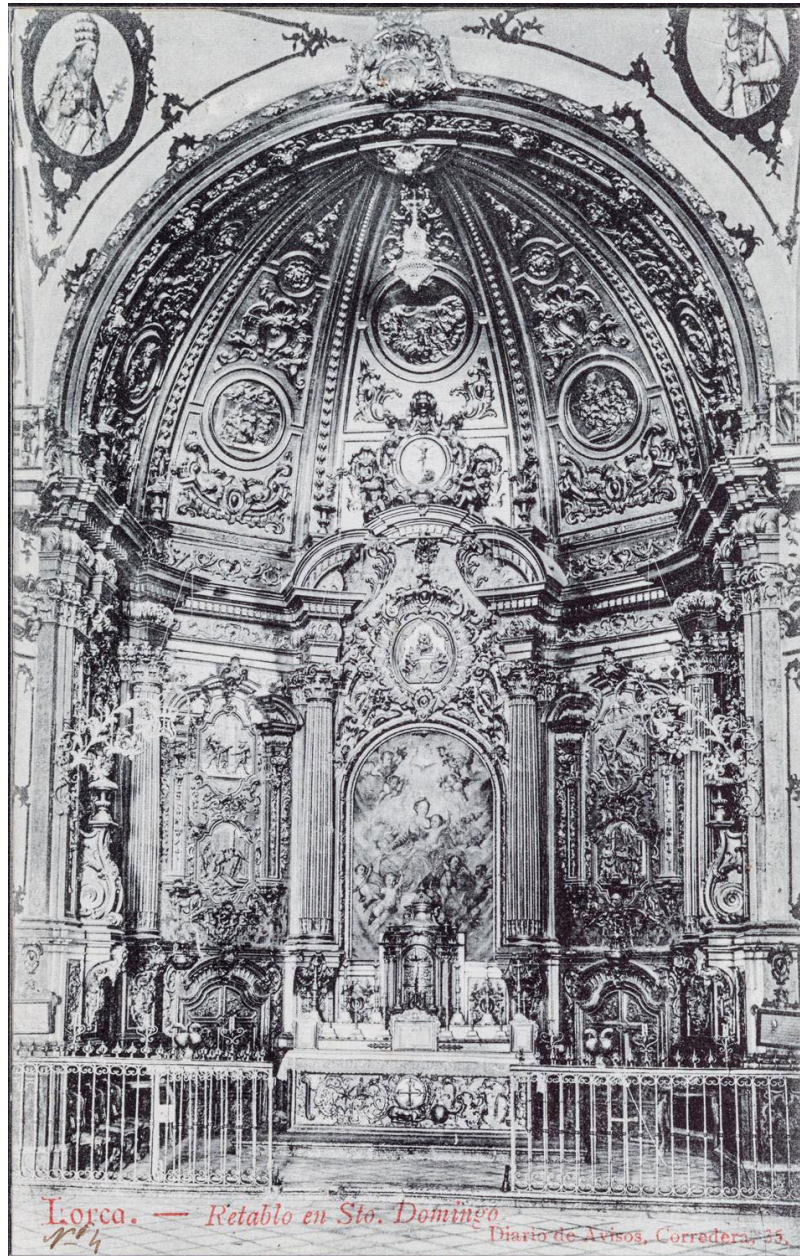
2. Retablo de la Virgen de las Angustias. Ignacio Castell. 1754. Convento de franciscanos (Yecla).



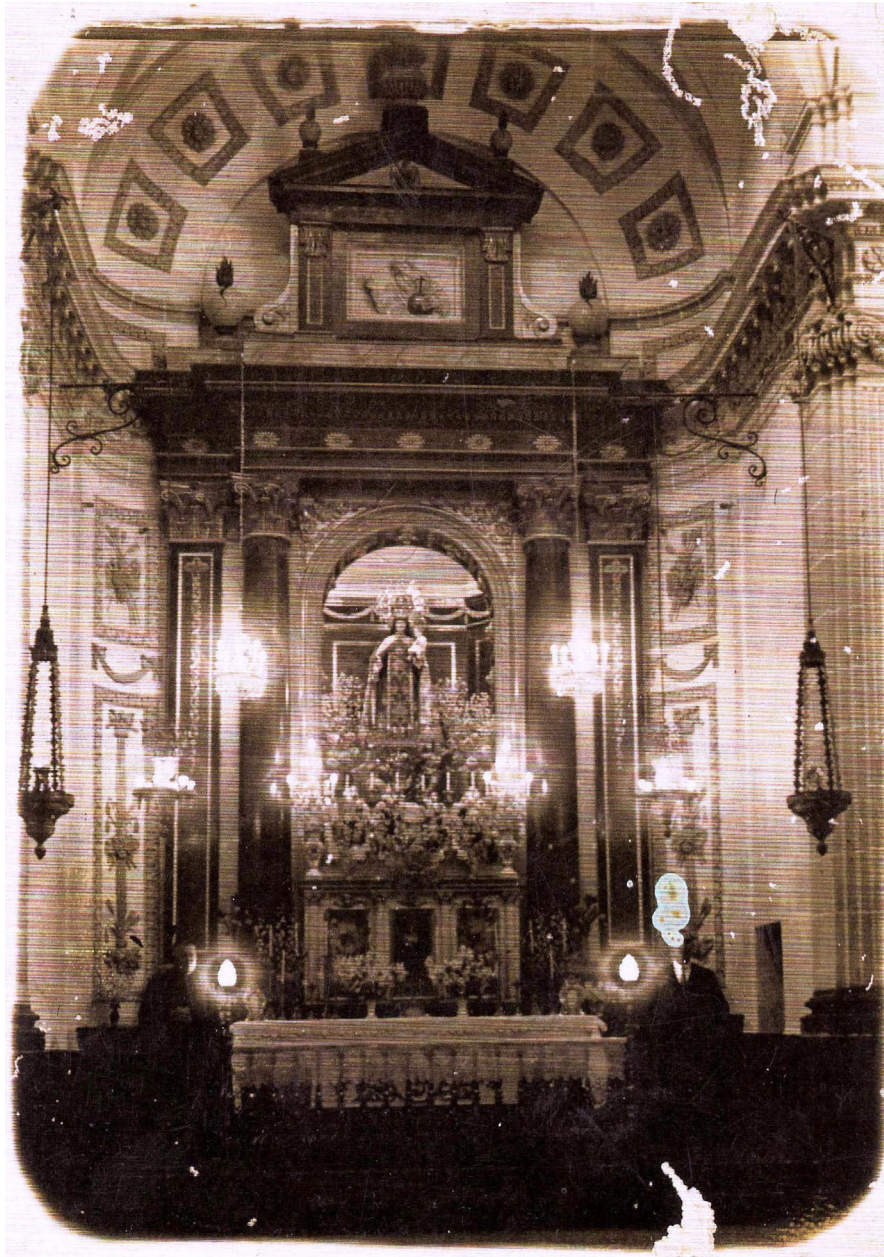
3. Izquierda: traza de la hornacina del puente de santa Teresa. Ignacio Castell. 1755. Derecha: hornacina de la Virgen de la Asunción. Ignacio Castell. 1755. Puente de santa Teresa (Elche).



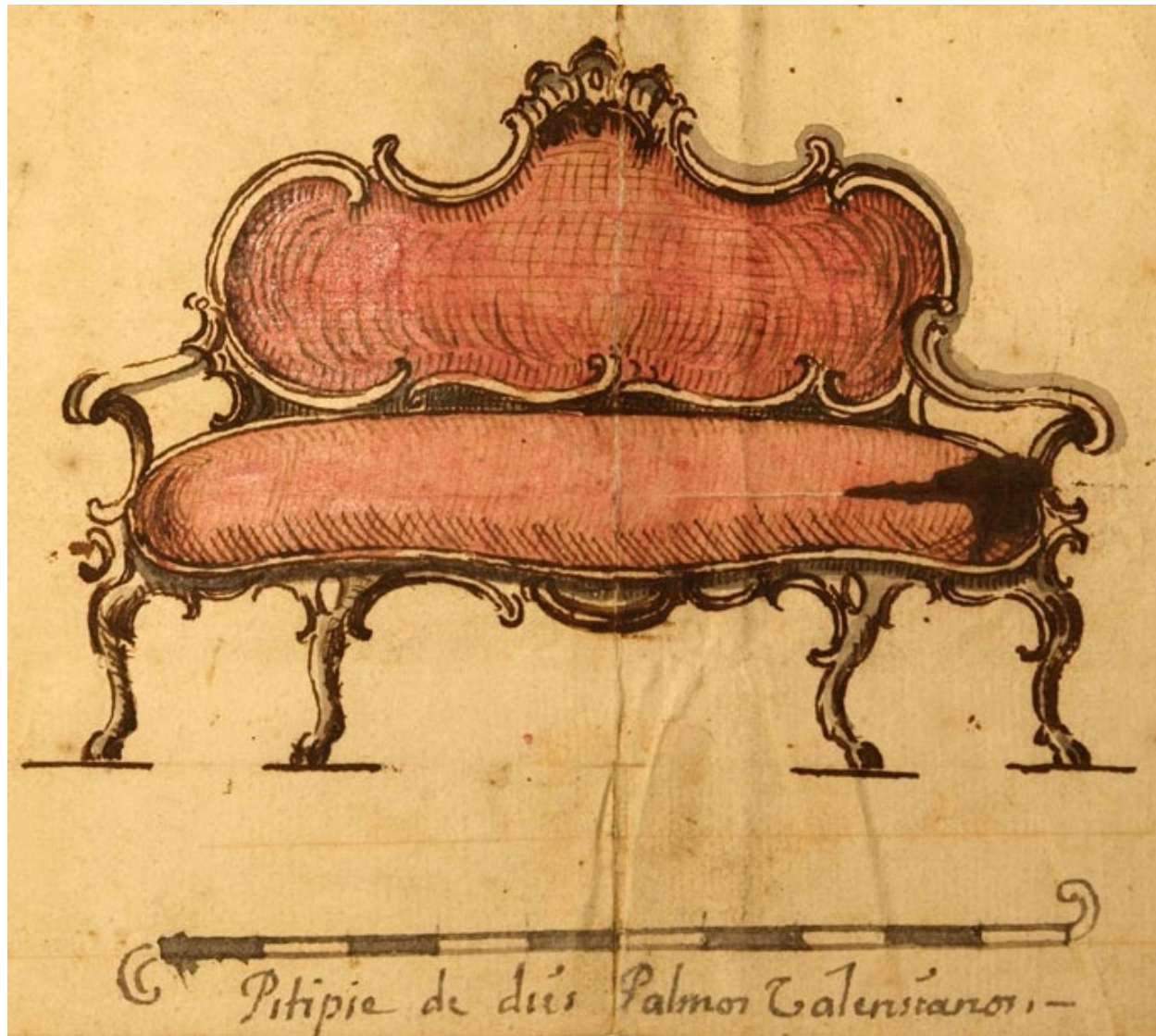
4. Retablo de la Sagrada Familia. Ignacio Castell. 1765. Iglesia de Santiago (Orihuela).



5. Capilla del Rosario. José Ganga e Ignacio Castell. 1766. Iglesia de santo Domingo (Lorca).



6. Capilla de la Comunión. Ignacio Castell y Josef González. 1785. Iglesia de san Juan (Elche).



7. Diseño de canapés. Ignacio Castell. 1796. Iglesia de san Andrés (Almoradí).