

Los talleres artesanos-artísticos de la Valencia del siglo XX

María Ángeles Carabal Montagud

Dra. en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia

Virginia Santamarina Campos

Dra. en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia

Beatriz Santamarina Campos

Dra. en Sociología. Universitat de València

RESUMEN

En el presente artículo se refleja un estudio realizado en torno a los talleres artesano-artísticos que se situaban en el centro de la ciudad durante el siglo XX. La investigación va a centrarse en los talleres que se dedicaban a la escultura o imaginería; pintura, dorado y policromía; talla, retablos y orfebrería. Estos talleres, herederos de los gremios medievales con tanta relevancia en el antiguo Reino de Valencia, jugaron un papel fundamental en el desarrollo de la historia del arte valenciano, teniendo gran repercusión en el siglo XX, específicamente en los años de posguerra, ya que realizaron todas las imágenes escultóricas, de nueva factura, que en la actualidad albergan la inmensa mayoría de las parroquias de la Comunidad Valenciana.

Estos centros han sido estudiados en profundidad y, tratando de catalogarlos, se ha elaborado un listado de los mismos, situándolos en el plano de la ciudad, a partir de las categorías citadas, recurriendo a fuentes gremiales inéditas. Citaremos los profesionales más importantes de cada una de las disciplinas referenciadas.

Podemos decir, que forman parte ya de la historia porque, aunque todavía quedan algunos vestigios de estos centros artesano-artísticos, prácticamente han desaparecido, o llevan camino de ello, de ahí la necesidad de su estudio y recopilación.

Palabras clave: Talleres artesanos-artísticos / Ciudad de Valencia, España / Siglo XX

ABSTRACT

The present article reflects a study realized concerning the artistic workshops that were placing in the center of the city during the 20th century. The investigation is going to centre on the workshops that dedicated to the sculpture or imagery; painting, gilding and polychrome paintings; height, altarpieces and jewellery.

These workshops, inheritors of the medieval unions with so many relevancy in the ancient Reino de Valencia, played a fundamental paper in the development of the history of the Valencian art, principally in the 20th century, specifically in the years of postwar period, since they realized all the sculptural images, of new invoice, which at present shelter the immense majority of the churches of the Comunidad Valenciana.

These centers have been studied in depth and, trying to catalogue them, a list of the same ones has been elaborated, placing them in the plane of the city, from the mentioned categories, resorting to trade-union unpublished sources. We will mention the most important professionals of each one of the indexed disciplines.

We can say, that they form a part already of the history because, though still there remain some vestiges of these craftsman - artistic centers, practically they have disappeared, or they take way of it, of there the need of their study and summary.

Keywords: Craftsman-artistic centers / Valencia city, Spain / 20th century

por semana. Y el tranvía decimonónico, descacharrado [...] era el señor del tránsito. La austeridad de aquellos momentos no quitaba contento a las gentes, que vivían en sus sentimientos, venturas y desventuras' (Real Alarcón, 1985: 15,16).

Ese eje vital de la ciudad de Valencia albergaba talleres con múltiples profesionales que dedicaron su vida por y para el arte, en su esencia más puramente sacra y espiritual: la realización de imágenes y objetos para el culto católico

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se centra en el estudio¹ realizado sobre el amplio espectro de talleres artesanales que se ubicaban en el centro neurálgico de la ciudad de Valencia durante el siglo XX. Algunos de estos centros venían de una larga tradición decimonónica, pero otros de ellos se fueron creando a lo largo del siglo XX, con los cambios políticos y sociales acaecidos. Podemos decir, que forman parte ya de la historia porque, aunque todavía quedan algunos vestigios de los mismos, prácticamente han desaparecido, o llevan camino de ello.

Nuestro trabajo se ubica en el centro histórico de Valencia: las inmediaciones de la plaza de la Virgen, el barrio del Carmen, las orillas del río Turia más cercanas a las torres de Serranos. En resumen, la Valencia antigua por antonomasia y la más característica, que en el año 1946, era definida del siguiente modo por Real Alarcón: *'Era el costumbrismo anecdótico, barroco y recargado que disfrutaba todavía la ciudad en sus calles, en los barrios de solera de las Torres de Cuarte, Barrio del Carmen, la Puerta de los Serranos y en la calle de Náquera [...] Tenían las calles de entonces en sus barrios respectivos un menestralismo familiar, de pequeños establecimientos [...] No había luz durante el día, dos veces*



Fig. 1. El maestro dorador Bertomeu García Boluda, con taller en la plaza Viciiana 6, junto a los oficiales de su taller y el escultor de la imagen con la que posan para la fotografía (segundo empezando por la izquierda en la parte superior).

¹ La metodología de estudio empleada ha comprendido dos áreas principales: el análisis de fuentes documentales mediante la búsqueda en archivos públicos y privados y las entrevistas semi-dirigidas a informantes de los propios talleres o relacionados con los mismos, bien por cuestiones laborales o familiares. Se han realizado entrevistas a personalidades como D. Nassio Bayarri, D. José Esteve Edo, D. Rafael M. Calduch, D. Bartolomé Carabal García, D. Manuel Llobregat Redon, D. José Ballester Peris, D. Francisco Greses Almenar, D. José Luis Roig Salom, D. Rafael Grafiá Jorner y D. Francisco López Pardo, entre otros.

La formación del personal perteneciente a estos talleres solía realizarse en los mismos, organizándose de forma jerárquica: aprendices, oficiales y maestros. No obstante, resulta importante señalar que un porcentaje muy elevado de éstos se encontraban vinculados a la *‘Escuela de Artes y Oficios’* y a la *‘Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos’* de Valencia, bien por realizar sus estudios artísticos en dichos centros, o bien por formar parte del profesorado de los mismos. Ejemplo de ello son los maestros de San Carlos José María Bayarri Hurtado, Carmelo Vicent Suria u Octavio Vicent Cortina. Asimismo, muchos de los Maestros de talleres escultóricos fueron condecorados con Primeras Medallas artísticas, lo cual confería un valor añadido a sus trabajos en los talleres.

Sus actividades estaban destinadas a dos amplias esferas de la sociedad valenciana del siglo XX: el clero y la burguesía. Con ello, no es de extrañar que se situasen en el centro de la ciudad, puesto que los talleres se ubicaban rodeando los principales centros religiosos, como son la Basílica de la Virgen de los Desamparados, en la plaza de la Virgen y la Catedral. En la plaza contigua se sitúa el Arzobispado, sede eclesiástica principal, también destacaba el Seminario, en la calle Trinitarios. Asimismo, el centro de Valencia se configuraba como el principal espacio de la vida política, situándose allí el Ayuntamiento, las Cortes, etc. En la misma ubicación se aglutinaban los principales palacios de la nobleza y burguesía valenciana, con gran influencia en la época, y con un elevado poder adquisitivo, que los situaba como otro de los principales mecenas del arte sacro de la época².

Para centrarnos en el ambiente de los talleres es necesario contar con que gracias a la concepción del tiempo del que disponían, se prodigaban los vínculos humanos. La proximidad se traducían en un diálogo constante entre talleres reforzándose así las relaciones interpersonales y los intercambios profesionales. Sirva como imagen plástica de todo esto, por ejemplo, las

reuniones informales a modo de tertulias que se realizaban en la plaza de Viciiana, perpendicular a la calle del Salvador, y que congregaban a escultores, pintores, restauradores, doradores, historiadores, personajes del clero y la burguesía, etc.

Los talleres estaban diversificados, dependiendo de los oficios que se desempeñaban en cada uno de ellos, pudiendo hacerse una clara división de las tipologías existentes. En líneas generales podrían clasificarse del siguiente modo: talla o manufactura de retablos; escultura o imaginería; dorado, policromía, pintura, decoración, etc. y orfebrería.

En una visión global de conjunto, existiría otra categoría de talleres que por sus dimensiones y complejidad quedarían al margen de los señalados. Se trataba de centros en los que se realizaban piezas completas, desde el tallado de la madera, hasta su policromía final. Podríamos definirlos como ‘grandes centros artísticos’, por el volumen de trabajo que mantenían, por la gran cantidad de personal con que contaban y por su ubicación en espacios amplios.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

La actividad en los talleres en el siglo XX, se vio fracturada por tres hechos importantes, que modificaron el normal desarrollo de los talleres: la Guerra Civil, la posguerra y los años 60 del siglo XX.

1.1. Guerra Civil

En primer lugar hubo una drástica interrupción de los trabajos durante el periodo de la Guerra Civil española (1936-1939). En realidad, la disminución de los encargos eclesiásticos se aprecia desde la instauración de la II República (1931), que separaba al Estado de la Iglesia, marcando una tendencia laicista en la nueva sociedad.

Durante la contienda se diversificó la temática de los trabajos realizados por temor a

² Como señalaba D. Nassio Bayarri en la entrevista 10.1.

represalias políticas, aunque algunos maestros de taller continuaron trabajando secretamente en obras que saldrían a la luz después de la guerra. Éste es el caso del artista valenciano José María Bayarri Hurtado, que en su obra “*Bayarri Autobiografía*”, escrita en valenciano con ortografía propia, expone la descrita situación con las siguientes palabras: “*Pero ia en estos mateixos anys el fervor religiós dels sacerdots camuflats [...] venén a enqomanarme imáxens religioses; esqultures qe io esqomensí a tallar i deqorar. I “Verxens dels Desamparats” i Sant Visents Ferrer, sobre tot, i “Sagrats Qòrs” de Xesús, n’eixien de les meues mans en mon estudi de la caseta de Venimaqlet, les quals sénduén subrestisiamment... per por a la “desqwertá”. Me pagaven i... anávem podent atqirir qòls i naps qe qostaven un oró, pera menxar*”³

Fue el episodio más trágico de la Historia de España reciente, que dejó una serie de consecuencias a todos los niveles. Una de ellas el resultado de iglesias incendiadas, con pinturas murales desaparecidas, lienzos y tablas quemados o sobrepintados, etc. También con un gran número de esculturas destruidas⁴: “*El patrimonio histórico artístico eclesiástico español sufrió entre 1931 y 1939 el mayor desastre ocurrido nunca en los veinte siglos de la historia de la humanidad*” (Ferri Chulio, 2005: 7).

1.2. Posguerra

En segundo lugar, la época de posguerra. Con el fin de restaurar, rehabilitar o tratar de recuperar, en la medida de lo posible, el patrimonio eclesiástico mutilado o perdido, se pusie-

ron en marcha, a partir de 1939, acciones por parte de la Iglesia, impulsadas por el Estado, para rehabilitar las iglesias y reestablecer cuanto antes el culto.

Desde la Administración General del Estado se crearon dos órganos, en época inmediata a la guerra, que promovían la reconstrucción arquitectónica de edificios religiosos fuertemente deteriorados o destruidos durante la Guerra Civil. Éstos eran⁵, por un lado ‘*La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales*’, creada en 1941 y por otro ‘*La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparación*’, creada en 1938⁶. En ellos también se contemplaba y promovía la restauración y recuperación del patrimonio mueble incluido dentro de los templos, pese a que su labor era principalmente del ámbito arquitectónico.

En la ciudad del Turia, el Arzobispado de Valencia, crea en el año 1939 la ‘*Junta Diocesana de Arte Sacro*’ y se establece la creación de la ‘*Junta para la Reparación de Templos*’. Las esculturas patronales fueron uno de los principales objetivos de destrucción o mutilación durante la guerra, por el fuerte simbolismo que llevaban implícitos para las parroquias a las que daban nombre, o en las que se les rendía culto en sus capillas.

En este momento, los talleres artesanales fueron los encargados de realizar una recuperación simbólica de estos objetos de culto tan venerados. Para ello se realizaron restauraciones materiales, cuando el porcentaje conservado era suficiente o, en algunos casos, a determinadas

3 “*Pero ya en estos mismos años el fervor religioso de los sacerdotes camuflados [...] vienen a encargarme imágenes religiosas; esculturas que yo comencé a tallar y a decorar. Y “Vírgenes de los Desamparados” y San Vicentes Ferrer, sobre todo, y “Sagrados Corazones” de Jesús, salían de mis manos en mi estudio de la casita de Benimaçlet, las cuales se llevaban subrepticamente... por miedo a la “descubierta”. Me pagaban e... íbamos pudiendo adquirir coles y nabos que costaban un oro, para comer.”* Qinqèni 1937 – 41, pág. VI.

4 De cuya existencia y forma tenemos constancia gracias a la tarea de don Andrés de Sales Ferri Chulio (director, desde 1984 del Archivo de Religiosidad Popular del Arzobispado de Valencia, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia), quien ha recopilado las imágenes de esculturas patronales destruidas en la Guerra Civil y las ha editado en varios volúmenes.

5 Según los datos extraídos del Portal de Archivos Españoles-PARES / Archivo General de la Administración. Subdirección General de los Archivos Estatales. Ministerio de Cultura.

6 Resulta sorprendente leer que determinadas leyes y normas fueron dictadas en el año 1938 por parte del bando nacionalista, cuando aún no había acabado la Guerra Civil, ya que ésta finaliza oficialmente el 1 de abril de 1939. Esto se debe a que en el año 1938 convivieron leyes generadas por los gobiernos de ambos bandos.

imágenes se les integraron fragmentos de las originales que se habían podido conservar (mascarillas, manos, ropajes, etc.). En la mayoría de los casos las imágenes fueron completamente destruidas, con lo cual, se rehicieron teniendo en cuenta imágenes antiguas o recurriendo a la memoria de personas mayores. También hubo casos de imágenes talladas por los mismos escultores que las originales, pero el caso más común fue el de la realización de nuevas imágenes.

Estas nuevas imágenes se creaban en base a proyectos desarrollados por los maestros de los talleres estudiados. La 'Junta Diocesana' se encargaba de la recepción de proyectos, a modo de bocetos dibujados en papel o modelados tridimensionales, presentados por los escultores, o los decoradores de las imágenes, previamente a la realización de las obras. Éstos tenían que adjuntar el presupuesto de las mismas. La 'Junta' valoraba que las imágenes fuesen originales, no fabricadas en serie y que mantuviesen la iconografía y formas que se consideraban 'correctas' para el culto católico. También resultaba obligatorio que las imágenes fuesen realizadas en materias nobles, como la madera.

Así pues, ésta ejercía de tribunal para la aceptación, o no, de las obras presentadas por los Maestros. En muchas ocasiones las esculturas eran aceptadas, por lo que se procedía a su manufactura sin más preámbulos. En otros casos la 'Junta' hacía corregir algunos fragmentos de las obras, para poder ser consideradas aptas y en el peor de los casos se reprobaban, por lo que no se realizaban finalmente. De esta manera también se evitaba la manufactura en serie de imágenes, como explica Juan Luís Corbín Ferrer, director del AMAV: "*La riqueza de estos fondos de imaginería religiosa contemporánea, obedece a la creación, en la postguerra, de la Junta Diocesana sobre Arte Sacro, con el fin de controlar el nuevo resurgir de las imágenes destinadas a los templos parroquiales, santuarios, ermitas, oratorios y demás espacios sagrados, para reemplazar a las destruidas durante la contienda civil española*" (Arzobispado de Valencia, 2000).

Esta etapa supuso un antes y un después en los talleres, puesto que su trabajo durante este periodo se multiplicó, debido a que numerosas



Fig. 2. Boceto presentado a la *Junta Diocesana de Arte Sacro* por parte del Maestro Dorador Bartolomé García Boluda, para la realización de una imagen. 22/01/1942.

Fuente: Propiedad del Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. (Catálogo de Arte Sacro, Arzobispado de Valencia, 2000).

imágenes religiosas habían sido mutiladas o destruidas, por lo que debían ser restauradas o rehechas por completo. Se crearon, decoraron o restauraron multitud de imágenes sagradas, principalmente las esculturas patronales destruidas en diferentes localidades de la Comunidad Valenciana.

1.3. Años 60 del siglo XX.

En tercer lugar, la transformación económico-social de los años 60 del siglo XX, significó un punto de inflexión en la historia de los talleres. En esta época alguno de ellos comienza a cerrarse, o a dedicarse a otra tipología de actividades. Varios factores confluyeron en dicho proceso y dieron como resultado, por un lado la disminución de encargos y por otro el cierre o diversificación de actividades de un gran número de centros, para adaptarse a las nuevas demandas de la sociedad.

No se ha podido definir con precisión a qué fue debido que los encargos de esculturas religiosas fuesen disminuyendo estrepitosamente.

ESCRIBEN: María Angeles Arazo • Rodríguez Martín
FOTOGRAFIA: Luis Vidal

Vacas flacas para la ornamentación religiosa en madera

El oficio queda completamente fuera de la actualidad

En la calle Vizcaya hay un taller que vivió apenas de puñalada como no se conocieron más en toda España. Don Francisco Garrido cuenta con nostalgia aquellos recuerdos y nos explica la situación actual.

—La manufactura dedicada a la ornamentación religiosa era uno de los oficios más respetados. Pero sus concentraciones ahora van en nuevos estilos, exigencias, etc. Salieron fuera de la actualidad.

—¿Imperan los estilos más modernos, también más funcionales?

—Yo siempre he creído que la arte ornamental era funcional, desde que cumplía su cometido en la liturgia o en la devoción.

—¿Cómo se suspendieron los trabajos y aquellos oficios, todo se interrumpió: los maestros —y el oficio en el oficio— están muy desperdigados.

—¿Era una profesión de prestigio?

—Como los antiguos maestros de los gremios, dirigieron, enseñaban, disciplinaban; en fin, eran talleres autoritarios. Hoy día quedan dos o tres maestros de aquellos.

—¿Qué hacen ahora entre nosotros?

—Un encargo de la Iglesia de Barcelona; así hay demandas, pero siempre son estas las fincas y detalles ornamentales que antes nos permitían supervivir.



...donde la utilidad era lo primero, aunque también artesanos de primera que trabajaban la madera con el mayor respeto.

...compensaciones económicas. Siempre habrá facilidades para hacer buenas.

...no; de paso, pero, para los que saben cortar, y lo imaginan tapi-

...ría, se asoma a ver el agua interior.

TALLER DE DORADORES

Tres mil pesetas, siete gramos de pan de oro. — Restauración de cuadros, imágenes y muebles.



El taller es pequeño, humilde porque allí se trabaja con sencillez y respeto los cuadros, las pinturas y las normas de los virreinos, los coronamientos y las paradas de las coronas y las cosas laceradas.

El edificio, casa Barriolada García Blando se rehabilitó en 1912; trabajo que se encargaron con la fuerza tradicional porque ahora es don Enrique Catalán quien dirige, quien prepara la labor.

—¿Estructura de esta actividad?

—Algunos momentos difíciles debido a la competencia que debemos tener en los oficios artesanos. El taller y el oficio se han desvirtuado por completo en los últimos.

—La obra de mano correspondiente que han realizado?

—En Vilanova, durante toda la Iglesia del Apóstol Santiago; trabajamos sobre la misma piedra el con Dios, en mármol y en bronce.

—¿Tiempo que emplearon?

—Cerca de un año, pero hay que tener en cuenta que durante estos años, en estos años, que nos hemos quedado en plan familiar.

—No obstante, seguirá una salida profesional.

—Sí; restauramos imágenes, cuadros y muebles.

—¿Cuál es la preparación para hacer una talla de madera?

—Primero, pero; luego, se le da, se pone del y los puntos en oro por último, se da a pintar o se pinta para resaltar el bronce.

—¿Qué reproducción artística han laborado más recientemente?

—Junto con la Sagrada Eucaristía, de Juan de Juanes.

—¿Precio del que se vendió?

—Sí; aproximadamente entre 1 y 2000 pesetas; los 1000 los que hacen un total de cinco años.

—¿Por qué el fundador del taller?

—¿Alguno fue su maestro?

—Don Vicente Pastor; un gran hombre y un gran artista, que fue asesinado durante la guerra.

—¿Futuro de los doradores?

—Es mejor no pensar en el futuro día a día el presente.

—¿Toda un principio filosófico?

Fig. 3. Noticia publicada en Levante, 29 de noviembre de 1966, en la que se expone la situación coetánea atravesada por los talleres.

Pudieron ser varios motivos diferenciados entre sí, pero que unidos, y en suma pudieron haber sido los causantes de ello.

Uno de los posibles motivos es la aprobación del Concilio Vaticano II, el 7 de Diciembre de 1965 por el papa Pablo VI, que permitía un culto mucho más renovador que el que entonces imperaba, un *'Libre ejercicio de estilo artístico'* (Concilio Vaticano II, 1965). Del siguiente modo lo expone el escultor Federico Esteve Defes: *"En las iglesias retiraron las imágenes después del Concilio Vaticano II, pero se realizan para asociaciones católicas y para algunas casas bien, donde las señoras han envejecido y quieren rezar, como en una capilla, sin salir de casa"* (Arazo, Jarque, 1986: 31).

A raíz del Concilio se diversificaron los estilos artísticos de las iglesias, lo cual fue en detrimento de los talleres que se dedicaban a un arte religioso más tradicional. Algunos informantes⁷ observan y señalan que este hecho va unido a la aparición de sacerdotes jóvenes, quienes, convencidos de que la contemporaneidad también podía formar parte de un culto renovado, y más cercano a la sociedad propugnado por la nueva *'ley eclesiológica'*, solicitaban a los escultores imágenes creativas que se alejasen del estilo barroco⁸, que había imperado hasta entonces en las representaciones religiosas. Con ello, hubo una pérdida de los iconos tradicionales, que fueron reemplazados por estilos artísticos más renovados.

Al mismo tiempo, históricamente, esta década responde al inicio del declive del *'franquismo'*. Éste estaba basado en un pilar básico, el *'nacional-catolicismo'*, que había impulsado la restauración y realización de imágenes religiosas durante la posguerra y que, en este momento, comenzaba a perder fuerza.

Hay que tener en cuenta que esta etapa histórica coincide con un despliegue económico, fruto del *'Plan de Estabilización'* de 1956, que va acompañado de un gran desarrollo. Con ello

España comienza a ser el destino del turismo en masa, por lo que se observan las primeras influencias artísticas vinculadas con nuevos valores sociales. La apertura de la sociedad española a estos nuevos valores se traduce en una demanda diferente.

Algunos informantes observan, como otro motivo de esta crisis, que al haberse realizado después de guerra una intensa labor de creación imaginera, se agotó por cansancio. Es decir, se forzó y se exprimió de tal modo la escultura sacra de estilo barroco (el imperante en las iglesias, como ya se ha señalado), que se terminó por reventar el mercado del mismo⁹. Igualmente ocurrió con las pinturas y otros iconos religiosos.

Otro de los motivos que alegan los informantes es la competencia desleal entre talleres, haciéndose éstos eco de críticas entre ellos, y bajando los precios hasta cotas insostenibles para desbancar a la competencia.

Simultáneamente, la estabilización de los productos industrializados, trajo consigo la bajada de los precios de los objetos de fabricación en serie. Con ello no se comprendía el precio tan elevado que se cobraba en los talleres por los servicios que prestaban, siendo catalogados como *'caros'*, lo cual fue en perjuicio de posibles encargos, bien religiosos o bien profanos. Junto a esto, la *'Junta Diocesana de Arte Sacro'*, que se encargaba de velar por la calidad y originalidad de las esculturas dejó de ejercer sus funciones. Según expone Antonio Bonet Salamanca¹⁰, la cronología en que la *'Junta'* analizó pormenorizadamente las esculturas patronales fue *"desde la denominada posguerra, coincidente con la década de los 40 hasta el posconcilio, a mediados de los años 60"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

Con ello, a partir de los años 60 ya no existió el control eclesiológico que impedía que las esculturas fuesen realizadas en serie y que obligaba a

⁷ Por ejemplo Francisco López Pardo (Entrevista 11.1), dorador y policromador.

⁸ Como nos señala Nassio Bayarri (Entrevista 10.1).

⁹ Según José Ballester Peris (Entrevista 14.1).

¹⁰ Historiador del arte.

que su materia constitutiva fuese la madera. Con la finalización de esta ‘Junta’, se daba cabida a otra tipología de obras con diferentes materias constitutivas y nuevas formas destinadas al culto. En suma, el campo de elección era mucho más amplio y los precios entre unos y otros muy diferentes.

A esto hay que añadir que la mayoría de imágenes patronales ya habían sido repuestas durante el periodo de posguerra, por lo que los trabajos disminuyeron sobresalientemente.

Sea por el motivo que sea el hecho es claro: pocos talleres quedaron de los existentes a principios y mediados del siglo XX, y pocos se han conservado hasta la actualidad. Algunos de los ellos, para continuar abiertos al público, han tenido que diversificar sus actividades, alejándolas de sus diligencias primigenias, y dedicándose a la fabricación y decoración de mobiliario, entre otros menesteres. Un gran número de profesionales de la talla escultórica y de la decoración de imágenes, se tuvieron que dedicar a la realización de fallas valencianas, siendo en la actualidad grandes y reconocidos artistas falleros¹¹.

2. GREMIO DE ARTESANOS Y SINDICATO DE MADERA Y CORCHO

Los talleres estudiados fueron, durante el siglo XX, la plasmación de la herencia de los Gremios Artesanos existentes en la ciudad de Valencia. A lo largo de la historia de Valencia, los Gremios han sido un modo de asociación laboral muy arraigados que han conllevado grandes implicaciones sociales. Según Tramoyeres, son la continuación de la fórmula de las antiguas cofradías y destaca que ambos llevaban implícito un aspecto religioso que los caracterizaba (Tramoyeres Blasco, 1889). Hablar de los Gremios dentro de la historia de Valencia significa hablar de la principal manera de industria existente, ya que todos los oficios se adscribían, obligatoriamente a los mismos.

El gremio en el que entraban las actividades de los talleres de los escultores y tallistas de retablos, era el de carpinteros (*fusters*). Este gremio fue uno de los de más pronta fundación y ya en el año 1283, según el Marqués de Cruïlles, se le otorgaban privilegios reales: “*es el undécimo de los gremios existentes en Valencia á quienes por el privilegio del Rey D. Pedro I correspondía nombrar dos individuos de su oficio para el Consejo General de la Ciudad, y en 1373 es otro de los que en unión de los existentes concurrió á unas fiestas y eligió para su divisa el color encarnado de colza que aun conserva*” (Marqués de Cruïlles, 1883: 65). En el año 1531, el gremio se reafirma como parte integrante del gobierno de la ciudad, ya que “*concorre á la elección de probombres del Consejo general, conservando el lugar correspondiente al de 1283*” (Marqués de Cruïlles, 1883: 66). Así, el gremio de carpinteros se mantuvo durante la historia de Valencia como uno de los más importantes en el desarrollo económico y político de la misma.

Ahora bien, desconocemos si dentro de este gremio entraban los artesanos que se dedicaban a la decoración de la madera. Es más, encontramos en la bibliografía consultada, motivos más que suficientes como para concluir que no era así. El mismo Marqués de Cruïlles expone los antecedentes de la inclusión o no de los pintores–doradores, el gremio de carpinteros: “*(...) únicamente se relacionaban los dibujantes con los carpinteros que trabajaban en maderas finas el ramo de embutidos, de que tan curiosas muestras han quedado, y porque los Fueros prevenían que de aquel que fuera la tabla fuera la pintura hecha sobre ella¹². Orellana dice que por los años 1774, inmediato á la plaza de Palacio, había un taller de S.M. para embutidos y obraje de ebanistería, y que por este dibujo de embutido e historiado podría haber analogía para comprender á los dibujantes en el gremio; pero de esto no puede sentarse que entre pintores y carpinteros existiese hermandad ó agremiación siendo artes tan distintas*” (Marqués de

¹¹ Como por ejemplo el Maestro José Ballester Peris.

¹² “*El que pinte en tabla de otro, sea la pintura de aquel cuya sea la tabla*” (Fuero VI rúbrica XII, D. Jaime I).

Cruilles, 1883: 68). Tramoyeres reitera la opinión del Marqués de Cruilles y expone que se desconoce la existencia de un gremio específico para decoradores, aunque en el caso en que hubiese existido, el historiador se decanta más por que hubiese sido una cofradía, más que un gremio.

En el siglo XX tenemos constancia de la existencia de los Gremios, a partir del año 1921¹³, que abarcan absolutamente todos los oficios de la ciudad: notarios, abogados, arquitectos, fábrica de lámparas, laboratorios químicos, montadores de abanicos, comadronas, farmacéuticos, procuradores de tribunales, veterinarios, fotógrafos y un largo etcétera, que recogen los nombres de los agremiados. Desconocemos si su adscripción era obligatoria, pero tenemos constancia de los largos listados de profesionales con que contaba cada uno de los Gremios.

En éstos encontramos los talleres estudiados, todos ellos por separado: ‘*Gremio de Tallistas*’, ‘*Gremio de Doradores sin Tienda*’ y ‘*Gremio de Escultores*’¹⁴ y en el año 1948 aparece un nuevo Gremio titulado “*Adornistas de Templos*”¹⁵. Pese a ello cabe destacar que, durante el principio de la posguerra, hubo una incomparecencia generalizada de los trabajadores de los Gremios, hecho que podría deberse a que, las acciones que solían llevar a cabo éstos, fueron absorbidas y reguladas por el Sindicato de Madera y Corcho¹⁶,

con lo que el Gremio perdía importancia¹⁷ para el oficio, ya que se convirtió en una entidad fiscal, llamándose “*Gremio Fiscal de la Madera de la Provincia de Valencia*”.

En la época de posguerra se establecieron los Sindicatos Verticales, de obligada adscripción. Estos sindicatos, alejados de los actuales horizontales, se ordenaban jerárquicamente bajo la dirección del Estado. El órgano que regía todas las actividades artesanales provinciales y nacionales durante la época del franquismo era el ‘*Sindicato de la FET*’¹⁸ y las ‘*JONS*’¹⁹, dentro del ‘*CNS*’²⁰. Estos sindicatos regían y vigilaban todos los movimientos de los artesanos. Los archivos de los Sindicatos Verticales²¹ contienen un listado exhaustivo de todos los profesionales que se dedicaban a la realización, y a la restauración, de obras de arte sacras, puesto que la adscripción a los mismos por parte de los artesanos de su respectiva rama era obligatoria.

En nuestro caso, el Sindicato o Hermandad Sindical en que se enmarcan los talleres artesanales objeto de estudio, se denominaba Sindicato Nacional de la Madera y Corcho, que se subdividía en los correspondientes Sindicatos Provinciales, los cuales sirvieron de nexo de unión entre los talleres y la Delegación Provincial de Abastecimientos y Transportes de Valencia, ya que eran los que gestionaban los cupones

¹³ Por los documentos de Rentas Públicas que se encuentran actualmente en el Archivo del Reino de Valencia, en adelante ARV.

¹⁴ Aunque en los periodos 1926–27 y 1929–30 cambia de nombre, para titularse: ‘*Vaciadores en escayola y Estatuarios*’ y ‘*Talleres de escultura, pintores escenógrafos*’ respectivamente (Legajos 2800, 2802). ARV.

¹⁵ Legajo (en adelante Leg.) 2829. Expedientes Gremiales (en adelante Exp.Gremiales). Rentas Públicas (en adelante R.P). Sección Hacienda (en adelante S.H). 1948. ARV.

¹⁶ De hecho, el Gremio se encontraba en el edificio de la CNS, en la calle Palau, 14, compartiendo sede física con el Sindicato.

¹⁷ Ya que sus funciones se redujeron al cobro de impuestos periódicos.

¹⁸ Falange Española Tradicionalista.

¹⁹ Juntas Obreras Nacionales Sindicalistas.

²⁰ Central Nacional Sindicalista.

²¹ En su variante provincial de Valencia se encuentran almacenados en el ARV, aunque hay que destacar que hay un número reducido de documentos, puesto que, al cambiar la sede del sindicato en múltiples ocasiones y al haberse generado mucha documentación, finalmente fueron destruidos ‘por falta de espacio donde ubicarlos’ (según los funcionarios consultados).

de racionamiento para todos los miembros del taller, desde el maestro hasta los aprendices.



Fig. 4. Solicitud para la distribución de las colecciones de cupones de racionamiento que el Maestro Bertomeu cursaba para todos los trabajadores pertenecientes al taller de Viciania 6, a través del Sindicato Provincial de Madera y Corcho, en enero de 1947.

De forma paralela, en la posguerra, era obligatoria la adscripción al Sindicato y a los Gremios. Si no pertenecías a ambos, no podías trabajar en el oficio. Ambas instituciones estaban ligadas, estaban en la misma dirección e incluso

en los sobres del Gremio ponía entre paréntesis '*Sindicato Madera*'. Así expone Rafael Grafiá esta unión entre el Gremio y el Sindicato: "*Era obligado pertenecer al Sindicato de la Madera y Corcho (...) Es que iban los dos unidos, se puede decir que iban unidos, el Sindicato de la Madera y Artesanía*" (Entrevista 13.1).

Los Gremios se mantuvieron, de modo que, tras pasar los años de posguerra fue restablecido el '*Gremio de Imagineros y Doradores*', del que, tanto escultores como policromadores formaban parte²². Se rescataron las estructuras gremiales prebélicas, aunque adaptándolas a la política del régimen. Entre otras, la realización de exámenes para llegar a ser maestro artesano y poder hacerse cargo de un taller. Ejemplo de ello es Enrique Carabal Rubio, Maestro Dorador del taller de Viciania 6, quien alcanzó el grado de Maestro Artesano del Gremio de la Madera, Sección Escultores y Doradores²³, examinándose el 9 de junio de 1970²⁴.

Una vez llegada la democracia, ya abolidos los Sindicatos Verticales, los Gremios trataron de reestablecerse como asociaciones autónomas (no dependientes de los sindicatos), que gozasen de unos estatutos específicos, no siendo obligatoria su adscripción, y que buscasen la defensa de los intereses de los agremiados. Con todo, los gremios continuaron tras esta fecha, convirtiéndose en asociaciones voluntarias, lo cual era una ventaja democrática, pero fue lo que hizo que la mayoría de talleres y de artesanos dejaran de pertenecer a los mismos. En la actualidad existen los Gremios, prácticamente con las mismas acepciones con las que se modificaron en los años 70 del siglo XX, pero no cuentan con muchos profesionales agremiados, de los talleres que se conservaron tras la '*crisis de los 60*'.

²² Conocemos este dato porque el Maestro dorador Bartolomé García Boluda, con taller en Viciania 6, fue miembro de la Junta Sindical, como atestigua el '*Acta de la Reunión celebrada por la Junta Sindical del Gremio de Imagineros y Doradores*' del 30 de Septiembre de 1.963 para la elección del Maestro Mayor de la Entidad. Con los años el señor Bertomeu llegó a convertirse en Maestro Decano del mismo.

²³ Con carta de Artesano Nacional nº 77.652 y Licencia Fiscal epígrafe 7.332.

²⁴ Según consta en el folio 5 del Libro de Registro del Gremio de la Madera, Sección Escultores y Doradores de la ciudad de Valencia.

3. DISCIPLINAS Y UBICACIÓN DE LOS TALLERES ARTESANO-ARTÍSTICOS

Una vez centrados en la historia de los talleres artesano-artísticos, veamos detalladamente los oficios que se desarrollaban en cada uno de ellos, exponiendo algunos ejemplos representativos de cada uno de los mismos, según la clasificación expuesta con anterioridad.

Como ya ha sido expuesto, a lo largo del siglo XX fueron creados diversos talleres, motivo por el cual no todos fueron coetáneos entre sí.

Es importante destacar que los diversos talleres, de las diferentes ramificaciones del arte sacro, tenían relaciones tanto personales como laborales entre sí. Por ello, era común que un escultor, o un altarero, tuviera un policromador-dorador fijo al que acudir para la finalización de las imágenes o de los retablos. También ocurría el mismo caso a la inversa, puesto que si la imagen era encargada a un dorador, éste confiaba el trabajo escultórico a un taller que fuese de su gusto o afinidad²⁵.

También existían familias completas, que se dedicaban a las diferentes ramas de arte sacro, contando con talleres de más de una especialidad. El informante Enrique López subraya, al respecto, que en algunas ocasiones había familias que diversificaban sus trabajos para complementarse entre sí, como la del escultor March, de la que señala: “*eran familias de artistas, luego pues cada uno tiraba a lo suyo. Esa familia pues ha tenido de todo: orfebres, escultores, doradores*” (Entrevista 8.I.).

Este es el caso de la familia del dorador y policromador señor Castellano Bay, quien tenía

de oficiales en su taller a algunos de sus hijos/as, mientras que otro de ellos se dedicó a la construcción de retablos, como recuerda Francisco Greses: “*Juan, el mayor (...) se dedicaba a los altares, le gustaba más que la imaginería*” (Entrevista 15. I).

Resulta importante recordar que los talleres eran de carácter familiar, pasando de padres a hijos, o de suegros a yernos, ya que los maestros iban formando en el oficio a sus descendientes. La herencia de los talleres por parte de los hijos es fruto del pasado gremial al que están ligados estos centros. En el caso en que un maestro no tuviese descendencia, los herederos de los talleres solían ser sus oficiales más aventajados, o los que más tiempo llevaran trabajando en el taller.

3.1. Retablos y talla

Son los profesionales que se dedicaron a la composición de retablos, cuyos artífices eran conocidos como tallistas, retablistas o altareros.

La materia prima con la que trabajaban de forma habitual y realizaban las composiciones podía variar, aunque principalmente eran la madera y la escayola²⁶. La materia lúnea se utilizaba para los retablos de mayor relevancia, para las iglesias con mayor capacidad adquisitiva, puesto que era un material que se consideraba más noble por sus características intrínsecas y su precio era más elevado.

Además del trabajo de tallas y retablos, comprendía un gran espectro de actividades, como por ejemplo la realización de tallas ornamentales menores para los altares, rayos para las imágenes religiosas y demás complementos artísticos.

25 Ejemplo de ello es el taller de Viciano 6, del Maestro Decano del Gremio Bartolomé García Boluda, donde se policromaban esculturas de multitud de imagineros. Principalmente de Virgilio Sanchis, José María Bayarri, Enrique Galarza, Jaime Mulet, José María Ponsoda, Navarro, José María Farinós, Enrique Pariente, Rafael Alemany y Marco Díaz Pintado, entre otros.

26 Los retablos de escayola se emplearon, principalmente en época de posguerra, puesto que la adquisición de madera resultaba compleja por el precio al que se situó dicho material. A partir de 1939, finalizada la guerra, se generaron encargos, por parte de las iglesias devastadas, que generalmente se realizaban con escayola. Éste era un material que daba unos buenos resultados ópticos, una vez policromados, y su coste era mucho más bajo que la madera. Además, en la mayoría de ocasiones, se fabricaban a partir de moldes preelaborados. Cabe destacar la labor del taller de Roig en esta materia.

Se han contabilizado, catalogado y situado en el plano un total de 116 de estos centros. Algunos de los más importantes que podríamos inventariar serían el taller de Luis Roig de la Concepción²⁷, en Portal Nuevo, continuado por su hijo José María Roig d'Alós, el de Francisco Garcés Martínez²⁸, decano del Gremio de Tallistas, en la plaza de Viciano 5. Enrique Bellido²⁹, en la calle Colón 14 y Dr. Sumi 28, Jaime Borrell³⁰ en Sogueros 17. José García Belenguer³¹, calle Jesús 6. Francisco Gil Andrés³², en Caballeros 12. Francisco Hurtado Soto³³, en Roterros 12 y Flora 6. Salvador Lliso Andreu³⁴ en Maestro Aguilar 11 y Turia 16. José Medina Hernández³⁵ o Juan Montesinos Mir³⁶ en calle Baja 13 entre un largo etcétera de profesionales que se dedicaron a esta disciplina.

3.2. Escultura e imagería

'Imagineros' es la denominación que solía ser aplicada a los escultores que nos ocupan. Éstos son escultores, pero una rama de los mismos que tiene unas implicaciones muy específicas, dentro del amplio espectro que abarca el término 'escultor'.

La característica principal que definirá a los imagineros es que realizaban imágenes sagradas, destinadas al culto³⁷.

El segundo concepto principal es la creatividad de las obras efectuadas. Las definiciones clásicas nos dicen que un 'escultor' es el que innova,

el que realiza obras de arte, habitualmente de temática pagana, siguiendo las corrientes artísticas del momento. Un 'imaginerio' es el que se dedica a la realización de imágenes religiosas, siguiendo los preceptos y gustos marcados por la iglesia.

Dentro de la escultura, en la época estudiada, existían variantes. El autor Blasco Carrascosa establece un esquema de cuatro grupos de tipologías escultóricas, en época de la II República, en las que enmarca a algunos de sus máximos representantes, en función de su '*mayor proximidad o lejanía con respecto a la tradición imaginera*' (Blasco Carrascosa, 1988: 55). El primero de estos cuatro grupos es el de los creadores que continúan con la '*tradición imaginera*'. El segundo los que '*perpetúan el academicismo*'. El tercer grupo se centra en '*renovando el clasicismo*'. Y, por último, el cuarto grupo, lo formarían los escultores que se '*proyectan hacia la modernidad*'. La '*imagería*' sería el modo de '*escultura*' más tradicional, por lo que, el citado autor, establece una discusión '*entre la tradición y la renovación*' (Blasco Carrascosa, 1988). Bien es cierto que el autor no hace una delimitación cerrada en un determinado grupo a los escultores que cita, sino que advierte que todos ellos pueden haberse enmarcado en más de un grupo al mismo tiempo.

Los '*imagineros*', en la bibliografía consultada y a nivel general, suelen corresponderse con el concepto de artesano, con formalismos y temas previamente aceptados y consensuados.

²⁷ Leg. 2792, 2800, 2802 y 2828. E.G, R.P, S.H. 1922-23, 1926-27, 1929-30 y 1946. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.

²⁸ Leg. 2802 y 2828. E.G, R.P, S.H. 1929-30 y 1946. ARV.

²⁹ *Catálogo de Arte Sacro del Archivo Metropolitano de Valencia*.

³⁰ Leg. 2800, 2802, 2828. E.G, R.P, S.H. 1926-27, 1929-30 y 1946. ARV. En los Exp. Gremiales de 1929-30 aparece una variación en su dirección laboral, cambiando de Sogueros, 17 a Jardines, 5.

³¹ Leg. 2800, 2802 y 2828. E.G, R.P, S.H. 1926-27, 1929-30 y 1946. ARV.

³² Leg. 2828. E.G, R.P, S.H. 1946. ARV.

³³ Arzobispado de Valencia, 2000. Leg. 2828. E.G, R.P, S.H. 1946. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M.(en adelante R.U.E.R.M). Rama sindical: Madera y Corcho. Caja núm. 4141, en la que encontramos legajos referentes, entre otras, a las ramas de 'Talla, torno y modelaje'. ARV

³⁴ Leg.2792, 2800, 2802 y 2828. E.G, R.P, S.H. 1922-23, 1926-27, 1929-30 y 1946. ARV.

³⁵ Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja núm. 4141, en la que encontramos legajos referentes, entre otras, a las ramas de 'Talla, torno y modelaje'. ARV.

³⁶ Leg. 2800, 2802 y 2828. E.G, R.P, S.H. 1926-27, 1929-30 y 1946. ARV.

³⁷ De ahí que, a nivel popular, hayan sido llamados también 'santeros'.

No obstante, pensamos que los ‘*imageros*’ en muchas ocasiones han sido infravalorados, puesto que el trabajo que realizaban precisaba, en primer lugar, oficio –adquirido mediante el aprendizaje de la tradición en los talleres– y en segundo lugar, creatividad y una parte intelectual para generar una imagen nueva con cada encargo. Así describe Aguilera Cerni el proceso creativo en estos centros, en su biografía de Tónico Ballester³⁸: “*Si a esto agregamos el trabajo normal en el taller de su padre, comprenderemos que la escultura –en sus aspectos artesanales y artísticos– ya iba desvelando todos sus secretos al niño que –nunca mejor dicho– era un escultor de raza. Él mismo nos lo describe: ‘Mientras Ballester Aparicio talla la madera, Tónico escucha y observa cómo aparecen figuras, cómo trabajan los aprendices, cómo se afilan las gubias, cómo acoplan piezas los oficiales, la cola, la garlopa, las prensas, la conversación inquieta... En suma, observa el proceso del trabajo físico y el intelectual, desde los primeros bocetos y dibujos de una obra hasta su conclusión final pasando por el boceto de arcilla’*” (Aguilera Cerni, 1986:15).

El término ‘*imagero*’ es motivo, en la terminología popular, de constantes implicaciones algo despectivas con respecto al término ‘*escultor*’. Ahora bien, queremos destacar que ese trato que en ocasiones se les han dado a los ‘*imageros*’ no tiene fundamentos, puesto que la formación de los escultores solía empezar en los talleres de ‘*imagería*’, ya que eran las mejores escuelas para el aprendizaje del oficio³⁹, como narra José María Bayarri, profesor de la Escuela Superior de San Carlos: “*No, no digáis que no; dichosos aquellos talleres de nuestros imageros valencianos que encerraban cúmulos de entusiasmos; que en los lustros primeros del siglo actual daban entrada a tantos jóvenes que, si aprendices*

de imagería, acudían tenaces asiduamente a San Carlos y visiblemente progresaban en su arte y en su taller, y superaban con frecuencia a los maestros dueños del taller y de él titulares, y que hoy son genios de la escultura. Con aquellas blancas largas blusas que se abrochaban en ambos hombros, que se vestían por la cabeza y que eran como el uniforme profesional. En aquellos talleres de santos empezaron nuestros hoy prestigiosos escultores, y en ellos es añoranza el recuerdo” (Bayarri Hurtado, 1947).

Según nuestro criterio, en estos centros se realizaban no artesanías, sino verdaderas obras de arte. Así lo exponen J. Gascó Sidro y Vives Agost, cuando hablan del escultor J. P. Ortells: “*Sus padres entienden su vocación (...) y deciden buscarle un maestro. Este sería Pascual Amorós, un santero muy popular en Villarreal que abastecía el mercado, de piezas de devoción popular, realizando trabajos para las iglesias y conventos locales y aún de todo el contorno de los pueblos castellonenses. Era un hombre de importante formación académica, que conocía perfectamente el oficio como se deduce de las obras que hoy poseemos de su cincel. Su estudio, sencillo y humilde, era el típico taller de imagería de su época. En él, los santos, vírgenes y demás imágenes se hacían con un cuidado artesano que hoy no dudaríamos en calificar de Arte con mayúscula, a pesar de su marcado sentido conservador*” (J. Gascó Sidro y Vives Agost, 1989: 13).

Se han contabilizado, catalogado y situado en el plano un total de 98 de estos centros. Algunos de los más importantes que podríamos destacar serían los siguientes: José María Bayarri, en Subida del Toledano ⁶⁴⁰; Virgilio Sanchis, en Navellos ¹⁹⁴¹; Enrique Galarza, en Pintor López, que tuvo como discípulo a Efraín Gómez⁴², ¹⁴³; José María Ponsoda⁴⁴, en Pl. San Lorenzo 2 y Muro Santa Ana; Rafael Alemany,

³⁸ Famoso escultor cuyo padre, Ballester Aparicio, era Maestro de taller en la calle Salvador.

³⁹ Como se ha citado con anterioridad al respecto del escultor Tónico Ballester.

⁴⁰ Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Agramunt Lacruz, 1999.

⁴¹ Arzobispado de Valencia, 2000. Bayarri Hurtado, 1947.

⁴² Arzobispado de Valencia, 2000.

⁴³ Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV.

⁴⁴ Arzobispado de Valencia, 2000. Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1921-22, 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Bayarri Hurtado, 1947. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-1966. ARV.

en Flora 3⁴⁵; Carmelo y Octavio Vicent, en Conde Trenor⁴⁶; Marco Díaz Pintado, en Burjassot⁴⁷; Alfredo Badenes, en las Danzas⁴⁸; el ya citado Antonio Ballester Aparicio, en Salvador 49⁴⁹; Jaime Mulet, en Cadirers 12, 14 y Marsella 65⁵⁰; José María Farinós, en Vuelta del Ruiseñor 285⁵¹; Enrique Pariente, en Palau 1 y San Bartolomé 25⁵²; José Casanova Casañ, en Navellos⁵³; M. Ángel Casañ, en Trinquete de Caballeros⁵⁴; José Díes, en Almirante 15⁵⁵; M. Ángel Díez, en S. Esteban 15⁵⁶; Francisco Teruel, en Orilla del Río 12 y Cronista Rivelles 75⁵⁷ y su sucesor José Estopiñá⁵⁸; Alfonso Gabino Pariente, en Cirilo Amorós 49⁵⁹; Jerique Chust, en Caballeros 14⁶⁰; Venancio Marco Roig, en Caballeros 12⁶¹; Modesto Quilis, en Guillem de Castro 45⁶²; Román y Salvador, en Salvador 19⁶³; entre un larguísimo etcétera de maestros imagineros.

3.3. Dorado y policromía

Son los talleres que se encargaban de la decoración pictórica de las obras escultóricas,

cuando éstas eran finalizadas de talla. Su labor se centraba en el remate de las obras para su exposición, generalmente, destinadas al culto.

En múltiples ocasiones solían retocar la talla, lijar las zonas con mayores imperfecciones, preparar para dorar sobre la madera (lo cual confiere un estrato de mayor densidad al soporte líneo tridimensional) tratando de, por un lado, mantener la forma escultórica en sus matices matéricos y, por otro, tratando de ‘afinar’ la superficie para su policromía. Algunos de los imagineros que llevaban sus imágenes a policromar observaban que este retoque, por parte de los policromadores, daba un mejor resultado final, siendo necesario. Otros, por el contrario, recuerdan que este hecho suponía un trastorno para los imagineros, puesto que, en ocasiones, el cambio sufrido por la obra era excesivamente acentuado. Así lo narra el maestro escultor Efraín Gómez Montón *“Luego resulta que el escultor que ha hecho el trabajo no lo conocía (...) porque le daban muchas manos de yeso”* (Entrevista 7.I.I.).

- 45 Arzobispado de Valencia, 2000. Agramunt Lacruz, 1999. Bayarri Hurtado, 1947 y 1962. Blasco Carrascosa, 1988. “Gremio de Escultores, Doradores e Imagineros”. Valencia, 24 de enero de 1.955. SPMC. R.U.E.R.M. ARV. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV.
- 46 Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.
- 47 Arzobispado de Valencia, 2000.
- 48 Bayarri Hurtado, 1947 y 1962.
- 49 Leg. 2791, 2792, 2794, 2800. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25. ARV. Bayarri, 1947.
- 50 Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1926-27. ARV. Bayarri Hurtado, 1947. Arzobispado de Valencia, 2000.
- 51 Ídem pie de página 47.
- 52 Ídem pie de página 47.
- 53 Ídem pie de página 47.
- 54 Ídem pie de página 47.
- 55 Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-1966. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000. Agramunt Lacruz, 1999.
- 56 Ídem pie de página 50.
- 57 Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV.
- 58 Ídem pie de página 50.
- 59 Leg. 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.
- 60 Leg. 2800, 2802. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1926-27, 1929-30. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.
- 61 Leg. 2800, 2802. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1926-27, 1929-30. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000. Bayarri Hurtado, 1947.
- 62 Leg. 2792, 2794, 2800. Exp. Gremiales, R.P., S.H. 1922-23, 1924-25, 1926-27. ARV. Bayarri Hurtado, 1947.
- 63 Sindicato Provincial de la Madera y Corcho R.U.E.R.M. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.

Hay que tener en cuenta que el dorado y la policromía, de forma general, solía realizarse en un mismo taller, pero no obstante, cabe destacar que existían talleres que únicamente se dedicaban al dorado, sin estar especializados en la técnica de la policromía sobre madera, aunque éstos eran una minoría. La policromía se observaba como una parte importante del trabajo creativo, puesto que el resultado de ésta suponía el aspecto final que iba a presentar la obra, por lo que debía ser estudiada y, en ocasiones, consensuada con los imagineros, antes de su realización. Dentro de los mismos talleres de dorado y policromía, se distinguían subgrupos, puesto que había una gran diferencia entre los que eran solamente doradores y los que, a parte de dorar, encarnaban los rostros, que se configuraba como la tarea más compleja en la finalización de las obras, como expone el informante Rafael Grafiá: *“Allí en los doradores, pues hay el que sabe encarnar, que se le llama el encarnador y ese es el que más sabe de todos, después estaban los doradores”* (Entrevista 13.1).

Los imagineros solían tener uno o dos talleres de referencia, donde se realizaban la mayoría de policromías de sus esculturas⁶⁴, puesto que la tarea que realizaban influía notablemente en el acabado final de la obra. Con ello se entiende que, influidos por el gusto, solían ser afines a unos estilos determinados, a una manera u otra de dar los acabados, etc.

Hay que tener en cuenta que, en ocasiones, el trabajo realizado por estos talleres no era del todo valorado en el cómputo global de la obra, puesto que siempre se atribuyen las tallas a los escultores y, en la mayoría de los casos, no se nombra a los policromadores y doradores. Esto sorprende porque el resultado final de la obra puede variar considerablemente si está policromada de una determinada manera, o de otra.



Fig. 5. Autorretrato del maestro escultor José María Bayarri, dedicado al maestro dorador Bertomeu García Boluda, en el que se puede leer: *"Al amiq Bertomeu. Atm. Bayarri. 1925"* (Traducción: *"Al amigo Bertomeu García (...)"*). Como recuerda Nassio Bayarri, el maestro escultor José María Bayarri Hurtado solía llevar a policromar sus esculturas a los talleres del maestro Vicente Balaguer Alhambra (*'Visantet el d'Alboraià'*) y de Bartolomé García Boluda (*'Maestro Bertomeu'*) (Entrevista 10.1).

⁶⁴ Aunque esto ocurría, los doradores-policromadores, por cuestión de exceso de trabajo, no siempre podían atender los encargos de los escultores, por lo que, en ocasiones éstos, ante la necesidad de finalizar las obras, recurrían a otros profesionales del oficio.

Se han contabilizado, catalogado y situado en el plano un total de 39 de estos centros. Algunos de los más importantes que podríamos destacar serían los siguientes: Bertomeu García Boluda, en Viciana 6⁶⁵, taller sucedido por Enrique Carabal Rubio y Bartolomé Carabal García; Vicente Pastor Savall, maestro del anterior, taller seguido por su discípulo Salvador Gil Femenía, sucedido por Salvador Gil Camarena, en Libertad 8⁶⁶; Vicente Balaguer Alhambra, Sogueros 20 y Na Jordana 26⁶⁷; Bautista y Juan Castellano Blay, en Ceres 2 y Poeta Bordria 2⁶⁸; Francisco Paredes Minguet, sucedido por Daniel Paredes Traver, en Vuelta del Ruiseñor 25 y Sagunto 40⁶⁹; Juan Martínez Medina, en Paloma 4⁷⁰, Francisco March Coll, sucedido por Francisco March Lázaro, en la calle Burjassot⁷¹, entre un largo etcétera de profesionales.

3.4. Talleres completos de imagería

En último lugar, para completar los talleres estudiados, es necesario exponer un caso específico de una serie de grandes centros artísticos, en los que se realizaban las imágenes de forma

completa, es decir, se tallaban y se policromaban, sin la intervención de otros talleres.

En ellos existía el maestro general del taller, que era quien le daba nombre al mismo y que habitualmente era el escultor, y otro maestro de policromía y dorado, que formaba a los aprendices y a los oficiales en materia decorativa.

El escultor Rafael Grafiá Jornet se formó en dos grandes talleres⁷², el de Vicente Tena y el de Pío Mollar, y recuerda que en ellos había un gran número de trabajadores. En el de Tena eran nueve oficiales entre escultores, policromadores y doradores y en el de Pío Mollar recuerda haber sido veinticinco oficiales trabajando, como expone: “yo trabajaba en Pío Mollar, que era el escultor mejor de España, y estaba en la calle del Norte, y ahí éramos 25 trabajando,... habían 15 escultores, y 10 entre carpinteros, tallistas, doradores, pues en total 25” (Entrevista 13.1).

Respecto a la distribución del trabajo, recuerda que Pío Mollar, que era el maestro del taller, era el que dirigía los encargos a nivel general, “Pío Mollar era siempre el jefe de todos” (Entrevista 13.1). Éste se encargaba, junto con el Oficial Mayor de escultura, de revisar los trabajos de

65 Leg. 2800, 2802. Exp. Gremiales R.P. S.H. 1926-27, 1929-30. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja. 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-1969. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-1966. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.

66 Leg. 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales R.P. S.H. 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. ‘Historia de las Fallas’, 1990.

67 Leg. 2800, 2802. Exp. Gremiales R.P. S.H. 1926-27. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja. 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-1969. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arazo, 1968.

68 Leg. 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales R.P. S.H. 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja. 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-1969. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV.

69 Leg. 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales R.P. S.H. 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja. 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-1969. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arazo, 1968. Arzobispado de Valencia, 2000.

70 Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802, 2829. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Arazo, 1968.

71 Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-1966. ARV. Arazo, 1968. Arzobispado de Valencia, 2000.

72 En los mismos en los que se había formado anteriormente Enrique Carabal, dorador del taller de Viciana 6.

talla que se iban realizando, al mismo tiempo que se encargaban de hacer el trabajo más delicado, el de los rostros de las imágenes sacras, como nos lo narra Grafiá: “*él y el oficial mayor eran los que hacían las mascarillas*” (Entrevista 13.1). Dentro de su mismo centro existía el maestro de dorado y policromía. Como ha expuesto el informante con anterioridad, también había tallistas y demás profesionales que aseguraban que se cubrían todas las necesidades de personal para finalizar las imágenes.

Mediante la investigación en los Expedientes Gremiales, hemos observado cómo estos talleres abonaban los tributos de las Rentas Públicas, tanto en el Gremio de Escultores como en el de Doradores⁷³.

Existían 16 talleres completos. Algunos ejemplos del listado que hemos elaborado mediante la recopilación de datos de diversas fuentes es el siguiente: José Ballester Badía, sucedido por José Ballester Peris, en Salvador 29⁷⁴; Vicente Bellver Bellver, en Dr. Sumsi 28⁷⁵; Melitón Comes Guasch, en Alameda 9⁷⁶; Inocencio Cuesta López, en Dr. Vilar 4 y Guillem de Castro⁷⁷; Gaspar y Pelegrín, en Lusitanos 8⁷⁸; José Gerique Chust, en Caballeros 10 y Císcar 34⁷⁹; José María Justo Villalba, en Almoína 1⁸⁰, quien formó taller con Vicente Rodilla Zanón en la plaza de Viciano; Pio Mollar Franch, en Sanchis Bergón 5 y Del Norte 18⁸¹; José Romero Tena, en la calle Alboraya y Hierros de la Ciudad 6⁸²; Antonio Royo Miralles y José Rabasa Pérez, en

- ⁷³ Este es el caso de talleres de los maestros Vicente Tena Fuster, José Tena Fuster, José Romero Tena, Inocencio Cuesta López, Melitón Comes Guasch y José Gerique Chust. También existe el caso de Federico Zapater, quien abonaba las tasas del Gremio de Tallistas y del de Escultores, lo cual significa que en su taller se realizaban trabajos de estas dos vertientes de arte sacro. También Francisco Cuesta López se encontraba en el mismo caso.
- ⁷⁴ Agramunt Lacruz, 1999. Leg. 2792. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1922-23. Industrial Capital. Administración de Contribuciones de la Provincia de Valencia. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-69. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000.
- ⁷⁵ Leg. 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-69. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000. Arazo, 1968.
- ⁷⁶ Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25, 1926-27, 1929-30. Industrial Capital. Administración de Contribuciones de la Provincia de Valencia. ARV. Bayarri Hurtado, 1947
- ⁷⁷ Arzobispado de Valencia, 2000. Arazo, 1968. Leg. 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1922-23, 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV.
- ⁷⁸ Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-1966. ARV.
- ⁷⁹ Arzobispado de Valencia, 2000. Agramunt Lacruz, 1999. Leg. 2791, 2792, 2974, 2800. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25, 1926-27. ARV.
- ⁸⁰ Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Bayarri Hurtado, 1947. Maestro Mayor del Gremio en Acta de la Reunión celebrada por la Junta Sindical del Gremio de Imagineros y Doradores el día 30 de septiembre de 1.963 para la elección del Maestro Mayor de la entidad. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV.
- ⁸¹ Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25, 1926-27, 1929-30. ARV. Arzobispado de Valencia, 2000. Bayarri Hurtado, 1947. Agramunt Lacruz, 1999.
- ⁸² Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-69. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Leg. 2791, 2792, 2794. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1921-22, 1922-23, 1924-25. Industrial Capital. Administración de Contribuciones de la Provincia de Valencia. ARV. Bayarri Hurtado, 1947.

Trinitarios 4⁸³ y Los Tenas (José Tena, en Mar 1⁸⁴ y Vicente Tena, en Fresquet 5 y Encarnación 8⁸⁵).

3.5. Orfebrería

Otra tipología de los talleres existentes eran los de orfebrería, los cuales realizaban objetos artísticos labrados, con metales preciosos o aleaciones. De estos centros salían –y siguen saliendo, ya que es una rama del arte religioso que se ha mantenido– coronas, cruces, custodias, cálices, patenas, relicarios, etc.

En Valencia existían gran número de talleres⁸⁶, que estaban formados por familias completas que se dedicaban al oficio, talleres históricos, como el de Bonacho, quien estaba situado en Salinas, 5 y Caballeros, 34. También estaban los March en la calle Samaniego⁸⁷; Orrico, cuyo taller estuvo ubicado, a principios de siglo, en la plaza de Viciana, trasladándose posteriormente a la calle Cuba⁸⁸; también Pajarón; David, taller familiar que se mantiene en la actualidad a orillas del antiguo cauce del río Turia; Martínez Orts; la familia Piró, otra familia histórica en la calle Na Jordana, barrio del Carmen, taller que también se mantiene en el presente; Peris Baccate; Mengó; Sapena; Sugrañés y Román Fortea, en la calle Vuelta del Ruiseñor.

4. CONCLUSIONES

La historia de Valencia va innegablemente ligada a los gremios como asociación laboral, cuya evolución se observa, en el campo del arte, en los talleres estudiados. Como herederos de este legado, los talleres continuaron con las estructuras medievales, adaptándose a las diversas épocas históricas, hasta llegar al siglo XX. Esta vinculación a los gremios es la que configuró el carácter artesanal de los talleres estudiados pero, según nuestro criterio, sus trabajos deberían ser calificados como obras con carácter artístico y valor patrimonial. Este hecho se ve ratificado al tener en cuenta la formación artística que muchos de los aprendices, oficiales y maestros de taller, obtenían en la *‘Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos’*.

El mapa del centro de la ciudad de Valencia, desde 1900 hasta 1965, aproximadamente, se encuentra cubierto de estos centros históricos, pudiéndose contabilizar 116 talleres de talla y retablos, 98 talleres de escultura, 39 de dorado y policromía, 16 talleres completos y como mínimo 11 talleres de orfebrería. De ellos salieron las obras artísticas que actualmente ocupan sus espacios en iglesias y parroquias de la Comunidad, realizando también encargos nacionales e internacionales. En la actualidad estos talleres están prácticamente extinguidos, pero lo que se trata, con el presente artículo, es que no pasen a estar borrados también en la memoria y en la historia del arte valenciano, puesto que forman una parte fundamental de la misma.

83 Arzobispado de Valencia, 2000. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sind.: Madera y Corcho. Caja. 4145. Carpeta nº 2: Dorado, años 1953-69. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Arazo, 1968.

84 Arzobispado de Valencia, 2000. Arazo, 1968. Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1926-27, 1929-30. ARV.

85 Arzobispado de Valencia, 2000. Arazo, 1968. Sindicato Provincial de la Madera y Corcho. R.U.E.R.M. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja 4145. Carpeta nº 3: Escultura, años 1949-66. ARV. Leg. 2791, 2792, 2794, 2800, 2802. Exp. Gremiales. R.P. S.H. 1926-27, 1929-30. ARV.

86 La mayoría de nombres del listado de orfebres de la Valencia del siglo XX, han sido facilitados por el orfebre Vicente Ferrer Piró Mascarell.

87 Según datos facilitados por Vicente Ferrer Piró.

88 Ídem.



Fig. 6. Plano de Valencia, en el que se han señalado las direcciones de la totalidad de los talleres de la época. Se observa la ubicación de las mismas, principalmente en el centro neurálgico de la ciudad. También así se evidencia la gran cantidad de talleres existentes.

5. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV (1990). *Historia de las Fallas*. Ed. Levante EMV. Valencia.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*. Ed. Albatros. Valencia.

AGUILERA CERNI, Vicente (1986). *Tónico Ballester, 60 años de esculturas y dibujos*. Ed. Delegación Municipal de Cultura –Oficina Municipal de Publicaciones, Exmo. Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

ARAZO, María Ángeles; JARQUE, Francesc (1986). *Artisanos de Valencia*. Ed. Diputación Provincial de Valencia. Valencia.

ARAZO, María Ángeles; JARQUE, Francesc (1980). *La vieja Valencia mercantil y artesana*. Ed. Exmo. Ayuntamiento de Valencia.

ARZOBISPADO DE VALENCIA (2000). *Catálogo de Arte Sacro. Archivo Metropolitano de Valencia*. Valencia. Recurso electrónico.

BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo. *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*. Ed. Universitat de València. Valencia, 2001.

BAYARRI HURTADO, Josep Maria. *Bayarri autoviogràfic a tenq de 80 anys*. Edicions Bayarri. Valencia, 1966.

BAYARRI, José María. *Historia de l'Art Valencià. Des dels orígens fins els nostres dies, compendiosament*. Edicions Bayarri, Valencia, 1957.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La Escultura Valenciana en la Segunda República*. Ed. Exc. Ajuntament de València. Valencia, 1988.

FERRÁN SALVADOR, Vicente (1921). *Capillas y casas gremiales de Valencia*. Valencia.

FERRI CHULIO, Andrés de Sales (2005). *Escultura Patronal Valentina destruida en 1936*. Edita Andrés de Sales Ferri Chulio. Tercera edición. Valencia.

GASCÓ SIDRO, Antonio J.; VIVES AGOST, M^a Teresa (1989). *El escultor Ortells*.

Apuntes para una biografía. Ed. Servei de Publicacions Diputació de Castelló. Castellón.

MARQUÉS DE CRUILLES (1883). *Los Gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Imprenta de la Casa de Beneficencia, Valencia.

REAL ALARCÓN, Manuel (1986). *Historia de los Libros de Oro de las Tertulias de Pintores y Escultores Valencianos*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Delegación Municipal de Cultura. Valencia.

TRAMOYERES BLASCO, Luis (1889). *Instituciones Gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Imprenta Doménech, Valencia.

FUENTES DOCUMENTALES

1. Legislación y Documentos Oficiales

ALFREDO NAVARRO PONS (1977). *Federación Provincial de Gremios Artesanos*. Valencia, 27 de junio.

ANEXO. Sindicatos y Entidades. (Página suelta). Archivo del Reino de Valencia. Sección: Sindicatos de Valencia. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja núm. 4150. Carpeta: Memorias e Instrucciones.

ARZOBISPADO DE VALENCIA (1939). *Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia del 18 de Febrero de 1939. Tomo XLIV (2ª Época), 1936 – 1939*. Valencia.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, 2 de marzo de 1982: Orden 4971.

CONCILIO VATICANO II. Aprobado el 7 de Diciembre de 1965 por el Papa Pablo VI.

Fuero del Trabajo (Decreto 9 de Marzo de 1938). Almanaque Las Provincias de 1940 (comprende 1937, 1938, 1939). Establecimiento Tipográfico Doménech, S.A. Valencia, año XL.

LEY 19/1977, de 1 de abril, sobre *Regulación del Derecho de Asociación Sindical*. BOE nº 80. 4 de abril de 1977. Disposición 8602.

PRESIDENTE DE LA SECCIÓN ECONÓMICA DEL SINDICATO PROVINCIAL DE MADERA Y CORCHO (1967). Anteproyecto de Ordenanza Laboral de las Industrias de la Madera. Madrid. (Aprobada por la Junta Sindical Nacional en Barcelona. 4 de noviembre de 1969). Archivo del Reino de Valencia. Sección: Sindicatos de Valencia. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja núm. 4152. Carpeta: Reglamentación Trabajo Madera. 1963-1970.

SANZ ORRIO, FERMÍN (Delegado Nacional de Sindicatos) (1942). *Indicaciones para el desarrollo de la Organización Sindical Vertical*. Orden General número 10 de la Delegación Nacional de Sindicatos. Madrid, 17 de Marzo. Archivo del Reino de Valencia. Sección: Sindicatos de Valencia. Rama sindical: Madera y Corcho. Caja núm. 4152. Carpeta: Delegación Nacional Sindicatos.

2. Hemeroteca

ARAZO, María Ángeles. “Vidas y Oficios. Bartolomé García Boluda, Dorador”. *Las Provincias*. Valencia, viernes, 25 de octubre de 1968, p. 19.

BAYARRI HURTADO, José María (1947). *La imaginaria valenciana. Homenaje al señor Ponsoda en ‘Ribalta’*. Valencia.

LAS PROVINCIAS (1940). *Almanaque Las Provincias, año LX (comprende 1937-1938-1939)*. Ed. Establecimiento Tipográfico Doménech, S.A. Valencia.

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio. *El Sindicato Vertical como instrumento político y económico del régimen franquista. Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea, Instituciones y sociedad en el franquismo*. Ed. Universidad de Alicante, 2002, nº 1.