

# LA RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE VALENCIA

PILAR ROIG PICAZO

EN PRIMER LUGAR QUIERO EMPEZAR CON PALABRAS de agradecimiento a los organizadores del curso por la oportunidad que se me brinda, de poder mostrar la restauración que hemos llevado a cabo en la parroquia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia con la inestimable colaboración de los profesores del departamento de CRBC e investigadores del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.

Es para mí un honor y un placer poder transmitir de forma sintética el privilegio que he tenido siempre de poder acceder a grandes obras del Patrimonio, declaradas todas ellas BIC (bien de interés cultural), y junto con un excelente equipo de profesores y personal técnico de investigación, restaurar la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados, la parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo y la Real parroquia de los Santos Juanes, entre otros monumentos emblemáticos valencianos.

Y ello, gracias al mecenazgo de entidades privadas como la Fundación Hortensia Herrero, Aguas de Valencia y Lubasa, así como de las instituciones valencianas como el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, la Consellería de Educación, Cultura y Deporte, la Excma. Diputación Provincial, el Arzobispado, así como la propia UPV, y a nivel nacional la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, el Ministerio de Cultura y Deporte y la Unión Europea.

Como profesora e investigadora desde dentro de la Universidad, tengo claro que la investigación es la razón última de la misma, ya que sin ella no sería posible actualizar los conocimientos y transmitirlos a las nuevas generaciones, manteniendo así un ciclo continuo de incremento cultural.

En la Universidad, la investigación se desarrolla desde la decidida voluntad de los profesores, a través de Proyectos, Tesis Doctorales y actividad profesional entendida como un espléndido laboratorio de experimentación. Siendo una magnífica oportunidad para trabajar en equipos interdisciplinares.

La pregunta es ¿cuál debe ser nuestra actitud ante la investigación? Y la respuesta pasa por el hecho claro de que hablar de investigación en el Patrimonio es hablar de arte y de ciencia, lo que significa hablar de la vida y del hombre, de la confrontación entre pensamiento y realidad, entre naturaleza y artefacto, entre cultura y genialidad

Y para ello es fundamental educar la mirada, de forma que aprendamos a observar más allá de ver, con una actitud abierta, reflexiva y crítica, buscando el equilibrio entre la razón y la emoción del acto creativo, combinando la humildad con la decisión, el buen hacer con la innovación y la sensibilidad con la cultura.

Teniendo muy en cuenta que nuestra actuación debe ser moderna, reconocible, reversible en la medida de lo posible, respetuosa y dialogante con el original, sobre todo, que es un servicio a la sociedad, que trata de conseguir la permanencia de un Bien Patrimonial.

Uno de los momentos más intensos de nuestro trabajo es precisamente contribuir a descubrir los restos originales y especialmente, darle unidad y sentido a los fragmentos introduciendo un nuevo orden estético. Es un tiempo discontinuo que nos introduce en la inseguridad del acto creativo, expuesto por Chillida en la frase «tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana».

El gran poeta valenciano, *Honoris Causa* de esta Universidad, y amigo, Francisco Brines, describe con mucha precisión sus sensaciones ante la belleza que le produce la contemplación de las obras de arte. En el poema *Muros de Arezzo* sobre la pintura mural de Piero della Francesca, restaurada por Sabino Giovannoni, nos dice:

... recordado el amor, la dicha mantenida, sus pinceles conservaron los hábitos y gestos terrenales, copió la vida toda y a semejanza de él, aunque visible, un aire hermoso y denso allí respiran logrando un orden nuevo que serena: feliz, sin libertad, vive aquí el hombre.

En este proceso, es clave desarrollar una actitud ante la obra, de gran serenidad y paz interior, semejante a lo expresado por Philip Gröning, en el documental *El Gran Silencio*, al mostrarnos la vida austera de los cartujos en el Monasterio de la Gran Chartreuse, cerca de Grenoble.

Allí al igual que aquí, el sentir del recorrido del tiempo, la percepción del binomio luz-sombra, la mirada penetrante de la contemplación tranquila y serena, la reflexión profunda próxima a la meditación, o la vivencia sensorial del arte como obra abierta y en continua generación de estímulos y sugerencias, son las claves y las herramientas más preciadas con las que contamos en nuestro trabajo.



*Fig. 1. Exterior de San Nicolás.*

## RESTAURACIÓN DE SAN NICOLÁS

Llegados a este punto, creo es el momento adecuado de exponer nuestro trabajo en la restauración de la iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro mártir, ubicada en el centro histórico de Valencia, dentro del recinto medieval, delimitado por la muralla árabe, de forma que pertenece al grupo de iglesias góticas construidas en el siglo XIII, sobre una antigua mezquita, siendo una de las primeras parroquias cristianas de Valencia.

Esta iglesia, declarada Monumento Histórico Artístico Nacional desde 1981, reúne en un único espacio el trabajo como arquitecto y escultor de Juan Bautista Pérez Castiel y los pintores Antonio Palomino y Dionís Vidal, todos ellos de gran relevancia artística en el siglo XVII.

Se trata de una superficie pictórica de más de 1.900 m<sup>2</sup> en bóveda y nave, con una gran calidad artístico-expresiva, y un claro dominio de la técnica de ejecución pictórica, escultórica y ornamental.

Tema de especial relevancia y singularidad es el hecho de que esta composición barroca derivada de la renovación estilística realizada durante los si-



*Fig. 2. Interior antes de la restauración.*



*Fig. 3. Vista interior antes de la restauración.*



*Fig. 4. Equipo con Colalucci.*

*Foto 5. Fotos del andamio de los estudios previos.*



glos XVII y XVIII, en gran parte de las iglesias valencianas, se manifiesta visualmente aquí, buscando la integración entre la estructura gótica original de bóvedas de crucería, y la composición barroca, que a modo de piel envolvente, nos introduce en un mundo ilusorio lleno de sorpresas, que antes de la restauración eran muy difíciles de apreciar, pues se acercaban a un mundo de tinieblas, sin luz ni color.

Se trata por tanto, de una restauración integral, llevada a cabo por un equipo interdisciplinar, con el enfoque científico-técnico y la sensibilidad artística que requiere una obra de estas características, y con el asesoramiento continuado del restaurador de la Capilla Sixtina, Gianluigi Colalucci.

Para la realización de los estudios previos contamos con un andamio móvil que trasladamos por toda la iglesia con el fin de tomar los datos necesarios e imprescindibles para concretar un presupuesto y una temporalización de cara al proyecto de restauración. La duración fue de 5 meses y se llevaron a cabo desde el estudio histórico, al gráfico e iconográfico pasando por el análisis científico para determinar la técnica y los materiales utilizados en las pinturas, esculturas y ornamentación de la iglesia.

La iconografía del conjunto fue diseñada por Palomino, y publicada en su libro *Museo Pictórico y escala óptica*, de forma que distribuyó a lo largo de la bóveda, la vida y milagros de los dos santos titulares de la iglesia, situando en

## Estudio iconográfico del ciclo pictórico

### Vida de San Nicolás

- 6 Exequias y honras a San Nicolás, que se representa con un cáliz entre sus manos, signo de su identificación con Jesucristo y de su ofrecimiento a Dios en favor de todos los hombres.
- 5 En el Concilio de Nicea (325 d.C.), ante el emperador Constantino el Grande, reprocha a Arrio sus errores teológicos y defiende con valentía la fe de la Iglesia.
- 4 Nicolás, como obispo de Mira, camino del Concilio de Nicea (325 d.C.), devuelve la vida a tres niños y obtiene la conversión del mesonero que los mató. La protección de San Nicolás sobre la infancia quedará siempre reflejada en la iconografía representando a tres niños a los pies del santo.
- 3 Nicolás, el día de su consagración como obispo, resucita a un niño muerto en el incendio de su casa.
- 2 Nicolás, ya sacerdote, libra a tres jóvenes de la prostitución aportando para cada una de ellas una generosa dote con su patrimonio. Busca la discreción haciendo los tres regalos durante la noche y desde el exterior. Las tres bolsas, monedas o piezas de oro pasarán a la iconografía del santo como uno de los signos distintivos.
- 1 El joven Nicolás, educado en la fe católica, realiza obras de caridad. Un día, al salir del templo, una mujer anciana y tullida le pide limosna. Nicolás no tiene dinero, pero evocando el pasaje de los *Hechos de los Apóstoles* en el que San Pedro curó a un enfermo en la puerta del Templo de Jerusalén, cura a la anciana de su desvalimiento.



*«Las pinceladas doradas ejecutadas al seco con pan de oro, están diseminadas por toda la bóveda reforzando y dando luz especialmente en las zonas de los medallones.»*

*Fig. 6. Estudio iconográfico. Vista fotográfica de la nave desde el rosetón al altar mayor.*

## de los santos cotitulares del templo

### *Vida de San Pedro Mártir*



La vida de los santos no termina en la Tierra.  
(Sobre el altar mayor se representa la Gloria.)



6 Exequias y honras a San Pedro Mártir después de muerto, representado como un San Nicolás con el cáliz en sus manos. El 9 de marzo de 1253, cuando aún no había transcurrido un año del martirio, Inocencio IV promulga la *Bula de canonización*.



5 El 6 de abril de 1252 el padre Pedro se dirige desde Como a Milán. A mitad de camino, en un paraje boscoso, es atacado por dos herejes que le hieren de muerte. El padre Pedro escribe en la tierra con su sangre «Credo in unum Deum». Y recibe la corona del martirio.



4 En una predicación ante una multitud de espectadores un hereje reta al santo a realizar un milagro que traiga una nube de cielo para frenar los ardientes rayos solares. Pedro acepta si su retador reniega de su herejía y se convierte a la fe católica. El milagro se realiza y se produce la conversión.



3 El padre Pedro, predicando en la puerta de su convento en Milán, bendice a un muchacho mudo y tras poner el dedo en la lengua del niño recupera el habla.



2 Pedro es enviado por su familia a la universidad de Bolonia para apartarle de la fe católica. En Bolonia conoce a Santo Domingo de Guzmán y a los quince años ingresa en la Orden de Predicadores en el convento de San Nicolás de Bolonia.



1 El joven Pedro de Verona, hijo de padres hereéticos albigenses, recita *el Credo* ante su tío, también hereje, invitándole a abandonar sus errores abrazando la Verdad.

Palomino en su tratado *El Museo Pictórico y Escala Óptica* describe la idea para la pintura de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari y de San Pedro Mártir que ofrecerá a su discípulo Dionís Vidal, una vez advertido de la viabilidad simbólica que proporciona la disposición arquitectónica de la parroquial iglesia.



*Fig. 7. Retratos de Palomino-Dionís Vidal.*

el lado del evangelio los de San Pedro de Verona primer dominico mártir y en el lado de la epístola los de San Nicolás de Bari, siendo el ábside el lugar que tras su muerte los acoge en la Gloria.

Una de las características que hacen única la pintura de esta iglesia es que el artista discípulo de Palomino Dionis Vidal quiso dejar su firma mediante un autorretrato y a su vez rendir un homenaje a su maestro retratándolo también. Vemos como Vidal de perfil señala un documento que es precisamente un boceto que el propio Palomino le muestra de uno de los lunetos, concretamente el primero de la primera crujía junto al muro hastial.

Para que la composición no estuviera desequilibrada, Dionis Vidal pinta a dos personajes muy importantes de la época: el arzobispo Rocaberti y el canónigo Vicente Victoria, que era a su vez el maestro de su maestro Palomino.

A lo largo de toda su composición pictórica deja claro que los personajes no son estereotipados, sino verdaderos retratos.

También descubrimos la fecha de ejecución de las pinturas: 170. Falta la última cifra, que por los estudios históricos llevados a cabo podemos afirmar que es 1700.

Como reto específico de la restauración podemos indicar la restitución de los frontales de los lunetos, cuya pintura se había perdido por las humedades





*Fig. 8. Retratos del arzobispo y del canónigo.*



*Fig. 9. Fecha de la realización de las pinturas.*



*Fig. 10. Luneto después de la restauración.*

y por la actuación de modificación de los huecos en la intervención neogótica del XIX.

Logro conseguido gracias a la investigación histórico-gráfica, que nos permitió tener bocetos originales de Antonio Palomino, así como el conocimiento concreto de las restauraciones anteriores de interés, como la realizada por Josep Renau en 1920.

Vemos en las enjutas del tercer luneto en la zona de San Pedro Mártir la representación de los coros de serafines que se repiten a lo largo de la bóveda, mientras que, en los frontales de los lunetos, enmarcando las ventanas, desarrolla una arquitectura sencilla decorada con ángeles y jarrones llenos de flores.

La técnica utilizada por Dionis Vidal para la realización de las pinturas fue el fresco, de forma que el traslado del dibujo preparatorio lo realizó mediante la incisión sobre el mortero de cal húmedo.



*Fig. 11. Boceto de luneto original de Palomino y después de la restauración.*



*Fig. 12. Imagen de las enjutas.*



Fig. 13. Imagen de los ángeles niños.

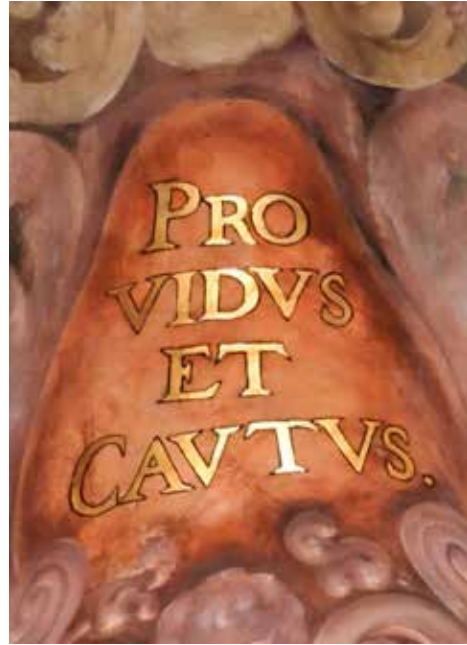


Fig. 14. Uso del oro.

Igualmente la técnica pictórica se caracteriza por la utilización de pinceladas matéricas propio del barroco, preparando incluso un mortero rugoso que facilitará un mayor volumen.

La utilización del pan de oro también se aprecia para dar mayor luminosidad en ciertas zonas y sobre todo en las cartelas con la intención de mostrar mensajes teológicos en latín.

En las secciones longitudinales podemos ver la ubicación de los diferentes tipos de daños reconocidos, como son: las grietas, eflorescencias, pinceladas doradas, pérdidas de cohesión y faltantes encontrados.

Toda la decoración pictórica, escultórica y ornamental presentaba un pésimo estado de conservación, con gran suciedad acumulada, así como grietas y grandes lagunas.

Sobre todo en la zona de los frontales de los lunetos y debido a que en la reforma neogótica de finales del XIX se pusieron unas vidrieras y no se cerraron bien las ventanas, lo que produjo una gran filtración de agua dando como resultado grandes eflorescencias y caída de la película pictórica.

Las grietas en la bóveda eran considerables, así como los abolsamientos con pérdida de revoco pictórico.

Las filtraciones de agua de lluvia y consecuentemente, la acumulación de humedad a lo largo de toda la bóveda han sido una de las causas principales de deterioro; por ello, y en paralelo, hemos trabajado junto al arquitecto responsable de las obras Carlos Campos, en primer lugar saneando y automatizando las ventanas y luego actuando en las cubiertas.

Se puede apreciar los daños derivados de las humedades consistentes en eflorescencias salinas, descamaciones de la película pictórica, y pulverulencia de la película pictórica, descohesión de pigmentos, daños provocados por antiguos repintes, presencia de elementos metálicos, etc.

El rigor en la restauración no sería posible sin la realización de las «investigaciones previas», que permiten conocer a fondo los materiales que componen los estratos pictóricos, la paleta de color, las técnicas pictóricas y los causantes de las degradación.

De los diferentes estudios que hemos hecho en esta restauración, destacaremos el medioambiental, con análisis de las partículas contenidas en el aire, y el estudio microbiológico, con determinación de los microorganismos (hongos y bacterias) que se encuentran tanto en el aire como en la superficie pictórica.

Una vez conocidos los daños, analizadas sus causas y reconocido el diagnóstico, se planteó cómo llevar a cabo la restauración con la condición de mantener el culto, para lo que se proyectó un andamio, que podemos calificarlo de aéreo, ya que al estar apoyado solo perimetralmente permitía la continuidad del espacio de la nave y, por tanto, el desarrollo de los actos religiosos, sin casi molestias.

La restauración se planteó en seis fases, de forma que el andamio cubría dos crujías en cada una de ellas, de forma que terminábamos primero una crujía para poder desmontar ese andamio y montarlo en la siguiente crujía, con lo que íbamos avanzando desde los pies de la iglesia al presbiterio.

Cabe decir que el reto era conseguir realizar una rigurosa restauración, capaz de devolver el esplendor de luz y color al conjunto pictórico-escultórico-ornamental, en solo 24 meses y con un presupuesto cerrado.

Para ello, se definieron las diferentes actuaciones a desarrollar de limpieza, consolidación y restitución, para lo que se completaron los ensayos y análisis realizados en los estudios previos.

Uno de los temas a destacar fue el de la implementación de procedimientos de limpieza, que siendo igualmente eficaces que los tradicionales, tuvieran la ventaja de ser inocuos para las personas y para el medio ambiente.

El proceso seguido para conseguirlo ha sido la utilización de forma generalizada de las técnicas innovadoras, que ya habíamos utilizado con anterioridad, aunque de forma puntual, como es el caso de la limpieza con bacterias.

Se ha conseguido la puesta a punto de procesos eficaces de biolimpieza mediante la utilización de bacterias específicas para cada situación y para cada tipo concreto de suciedad a eliminar. Cabe decir que este tipo de limpieza es especialmente eficaz en la eliminación de capas de suciedad como las colas, donde los métodos químicos fracasan.

Sin duda, una de las técnicas de limpieza a ensayar fue la del láser, cuya eficacia fue tal que se pudo utilizar de forma bastante generalizada, especialmente en los lugares más problemáticos, como fueron las zonas de los lunetos.

Se han puesto a punto técnicas de limpieza novedosas como es la eliminación de material proteico (colas animales y caseína), mediante geles quelantes, que al tener la capacidad de ionizar con iones negativos introducen cierta actividad superficial, que ayuda a la solubilidad de las proteínas. En puntos concretos de gran resistencia a su eliminación se utilizaron microemulsión de carbonato de amonio combinado con xileno, agua destilada y tritón.

Los repintes realizados en épocas anteriores que no tenían interés alguno se eliminaron con la aplicación de carbonato de amonio.

Para la eliminación de los estucos antiguos endurecidos realizados en intervenciones anteriores se utilizó la limpieza mecánica mediante vibroincisión.

En las zonas donde la película pictórica estaba desescamada y suelta se consiguió su fijación mediante la aplicación de silicato de etilo.

Para la detección de posibles oquedades, cambios de material o elementos extraños que pudieran existir en el interior de las bóvedas se ha aplicado la técnica geofísica del Georradar, con la colaboración de compañeros investigadores de la Escuela Técnica Superior de Telecomunicaciones de la UPV.

Reconocidas estas zonas, donde el abolsamiento era muy pronunciado, la solución de consolidación con recuperación de la trayectoria de la superficie se consiguió mediante la utilización de un sistema puesto a punto por nosotros en el año 2003, en la restauración de las pinturas murales de la Cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Se trata del mecanismo del sotto-vuoto, capaz de adaptarse como un guante a la superficie pictórica y actuar presionando sobre ella, mediante succión, consiguiendo la reducción de los abolsamientos.

En la reducción de los abolsamientos y en el sellado de grietas, se ha puesto a punto la utilización de morteros fluidos de nanopartículas de hidróxido de calcio, que consiguen mayor superficie de contacto y mejor adhesión.

Un caso específico de consolidación fue la existencia de una potente oquedad entre los estratos pictóricos incluida la capa de mortero de cal y la bóveda de sillería original gótica.

Su consolidación se consiguió mediante el cosido con varillas de acero inoxidable, para lo que fue necesario realizar el arranque de la capa pictórica antes de proceder a realizar la perforación para introducir los anclajes.

En las zonas donde se había perdido el estrato pictórico, mostrándose como una laguna o faltante, se procedió a su preparación para la reintegración, mediante el estucado con mortero de cal, cuarcita y polvo de mármol,

Pero un tema clave en la intervención en el patrimonio es la reversibilidad y la discernibilidad de nuestra actuación, de forma que la técnica y materiales que utilizamos en las reintegraciones además de ser fácilmente sustituidas, son reconocibles desde una mirada cercana, gracias al sistema gráfico utilizado.

En una de las pilastras en la que se había perdido la casi totalidad de la ornamentación, realizamos la reintegración mediante transferencia digital de imágenes, con la técnica del inkjet papel-gel.

Esta técnica de Inkjet papel-gel, la hemos puesto a punto en estos últimos años, en la recuperación de las pinturas murales desaparecidas, de la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia.

Se trata de un sistema de restitución de la imagen, a través de su transferencia a escala real, mediante el papelgel y las tintas inkjet, de forma que se completan las pérdidas pictóricas hasta recuperar la legibilidad figurativa.

El papelgel es una técnica novedosa de restauración pictórica basada en la impresión de las imágenes faltantes, sobre un soporte temporal, y su posterior transferencia al mortero de cal y arena de las lagunas de la pintura mural, aplicando presión, tras ser activado en agua.

Hemos ido mejorando sustancialmente la aplicación de la citada técnica hasta conseguir eliminar el adhesivo y consecuentemente su toxicidad, hacerlo más transparente y más elástico y permeable, consecuentemente, más adaptable a la superficie rugosa de los murales.

El inkjet, como técnica complementaria de la anterior, desarrolla una nueva tecnología de aplicación de las tintas, con un software experimental de gestión y reproducción del color, de forma que se es capaz de transferir la imagen directamente al soporte mural (mortero de cal y arena), sin elementos intermedios. Su puesta a punto ha supuesto investigar en el campo de las nuevas tintas de inyección, reconociendo y valorando las cualidades de la duración temporal del color, la amplitud de gama cromática, el poder de adhesión y el bajo nivel de toxicidad.

Con el avance tecnológico que supone perfeccionar el papelgel como vehículo de las tintas de impresión inkjet para la realización de frescos digitales, se ha dado un paso importante en la aplicación de las nuevas tecnologías en el campo de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales.



*Fig. 15. Fotos del descubrimiento de la Santa Madre Iglesia.*

Cabe contemplar el resultado final, con toda su expresividad y esplendor, acercándonos a las sensaciones que en su momento pudo plantear la composición original, estableciendo con ello su permanencia en el tiempo.

Pero quizá el momento mas intenso, por inesperado, fue el descubrimiento de las pinturas originales, representando a la «Santa Madre Iglesia expulsando a los herejes», que estaban ocultas en el muro hastial, tras varias capas de pintura a la cal.

Nuestro último trabajo ha sido la restauración de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de San Nicolás, recientemente inaugurada.

La peculiaridad de esta Capilla es el hecho de tener dos recintos prácticamente iguales, construidos uno en 1760 y el otro en 1850, con dos cúpulas, y con la misma ornamentación, que unifica el conjunto, y le imprime un carácter especial.

En la capilla, además de restaurar las pinturas murales al fresco, nos hemos enfrentado a nuevos retos como han sido la restauración de pinturas murales al óleo, o la restauración de zócalos cerámicos, de estucos, y de dorados al oro fino, de los siglos XVIII y XIX, de gran valor artístico y patrimonial.





*Fig. 16. Restauración de las esculturas de ángeles niños.*



*Fig. 17. Vista general después de la restauración.*



Fig. 18. Exterior de la Capilla Comunion.

Por tanto, uno de los nuevos retos planteados ha sido la recuperación de los oficios ancestrales, de los estucos, dorados o piezas cerámicas, lo cual ha permitido una restauración rigurosa.

En el primer recinto, del XVIII, las pinturas de las pechinas de la cúpula que representan a las Virtudes Cardinales, y los muros laterales con el *Lavatorio*, y la *Comunion de los Apóstoles*, fueron realizadas por el Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia Joaquín Pérez.

En el segundo recinto, del XIX, las pinturas de los cuatro evangelistas, situadas en los triángulos esféricos que dan paso a la cúpula, fueron ejecutados por José Gallel.

Gracias a la restauración que hemos llevado a cabo, estos conjuntos murales representan un «catálogo» de procedimientos, oficios y técnicas de la pintura, tanto por su diversidad como por su periodo de ejecución.

Uno de los últimos retos ha sido garantizar su conservación preventiva, para lo que se ha planteado la monitorización termohigrométrica, además de un seguimiento sistemático de la calidad del medioambiente, mediante el control de las partículas en suspensión y la evolución de la actividad microbiológica.



*Fig. 19. Foto de conjunto en el que se ven las dos cúpulas.*

Durante la restauración hemos tenido el placer de contar con la visita asidua de la Fundación Hortensia Herrero y de enseñar nuestro trabajo a multitud de personajes de reconocido prestigio, como los miembros del Consell Valencià de Cultura, a la Real Academia de Bellas Artes y, como no, al Rector de la Universidad Politècnica, que siempre ha mostrado interés por nuestro trabajo.

Esta restauración está teniendo una gran repercusión social, revolucionando el turismo religioso y cultural de la ciudad de Valencia, con 24.000 visitas durante el mes de su inauguración y recibiendo desde entonces una media entre 500-1.000 visitantes al día, con picos de 2.000/día durante las fiestas falleras.

Sin duda a ello ha contribuido la buena comunicación con los diferentes medios públicos, la exposición del proceso y su difusión a través de ciclos de conferencias, la edición de libros, artículos en revistas de alto impacto, congresos, prensa y televisión, redes sociales, página web y multitud de publicaciones científicas y divulgativas.



*Fig. 20. Equipo de restauradores.*

Por último, deseo compartir esta ponencia con los compañeros que han venido colaborando en nuestros proyectos durante estos años y que sin ellos no hubiera sido posible el éxito de nuestro trabajo. Es una larga lista de nombres. Muchas gracias a todos.

Eso es todo, gracias por su atención.

Noviembre de 2021.