



En mi visita a tanta maravilla, Emocionado por la riqueza de arte recién descubierto, retendrán ja para siempre mis retinas, ángeles. instrumental musical... todo en este primer templo de la Iglesia de Valencia. para el Señor.
Valencia. 12 de junio de 2005.

+ Ramón del Hoyo
Obispo de Jaén.

mi enhorabona al equi-
po y dirección de la
restauración.

En la meua visita a tanta meravella. Emocionat per la riquesa d'art acabat de descobrir, retindran ja per sempre les meues retines àngels, instrumental musical... tot, en aquest primer temple de l'Església de València, per al Senyor.

València, 12 de juny de 2005.

La meua enhorabona a l'equip i direcció de la restauració.

Ramón del Hoyo

Bisbe de Jaén



LES PINTURES OCULTES DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA

Carmen Pérez García

THE PAINTINGS IN THE CATHEDRAL.

AT THE END OF THE 15TH CENTURY, RODRIGO DE BORJA, CARDENAL OF ROME AND BISHOP OF VALENCIA, BROUGHT TWO ITALIAN ARTISTS IN HIS ENTOURAGE, NAMELY FRANCISCO PAGANO AND PAOLO DA SAN LEOCADIO. HE PROPOSED THEY SHOULD DECORATE THE MAIN CHAPEL “CAPILLA MAYOR” OF VALENCIA CATHEDRAL AND THEY PAINTED THE BEST RENAISSANCE ARTWORK KNOWN IN SPAIN. IN THE 17TH CENTURY, HOWEVER, THE ARCHBISHOP LUIS ALONSO DE LOS CAMEROS HAD THE CHAPEL REDECORATED AND THE PAINTINGS WERE COVERED UP. IN 2004, WHEN THE CHAPEL WAS BEING RESTORED, THE FRESCOS WERE FOUND TO BE IN QUITE AN ACCEPTABLE STATE BELOW THE BAROQUE VAULTED CEILING. NOWADAYS, AFTER DISMANTLING THE BAROQUE CEILING AND CARRYING OUT CAREFUL RESTORATION, ONE CAN SEE THESE FRESCOS IN ALL THEIR GLORY IN VALENCIA CATHEDRAL.

Serà molt difícil tornar a trobar unes pintures ocultes d'aquesta categoria. Encara tremole en recordar el moment en què vam introduir-hi una càmera digital i van aparèixer davant nostre les belles cares dels àngels músics que semblaven contemplar-nos sorpresos, com si no cregueren que fóra possible que, al capdavant, algú s'haguera saltat les disposicions ordenades pel bisbe Luis Alonso de los Cameros.

Desconec què devia sentir Howard Carter quan va descobrir la tomba de Tutankamon o què va experimentar Manólis Andronikos quan va trobar el mausoleu del rei Qin Shihuang amb el seu grandios exèrcit de terracota a Xi'an, encara que puc imaginar que els degué passar alguna cosa semblant a la que ens va succeir a nosaltres; una sensació agredolça de satisfacció, ja que la nostra investigació havia culminat segons les expectatives que preteníem de bon començament, encara que també érem sabedors que, fins a la fi de l'obra, el procés resultaria complex i no exempt de problemes.

A mesura que vam anar obrint les petites cales en cada una de les plemeries, anàvem contemplant amb autèntica admiració la perfecció dels traços, realitzats com una impecable miniatura en la qual es podien comptar les pestanyes una a una o estudiar els plecs a la comissura dels llavis, les distintes actituds de les mans que tocaven els instruments musicals i les grandioses proporcions dels àngels, que fan aproximadament quatre metres cadascun.

Les riques vestidures de seda tornassolada, vellut, gasa o tissut poden ser identificades i diferenciades entre si, sense a penes dificultat. Els nimbes que orlen els caps



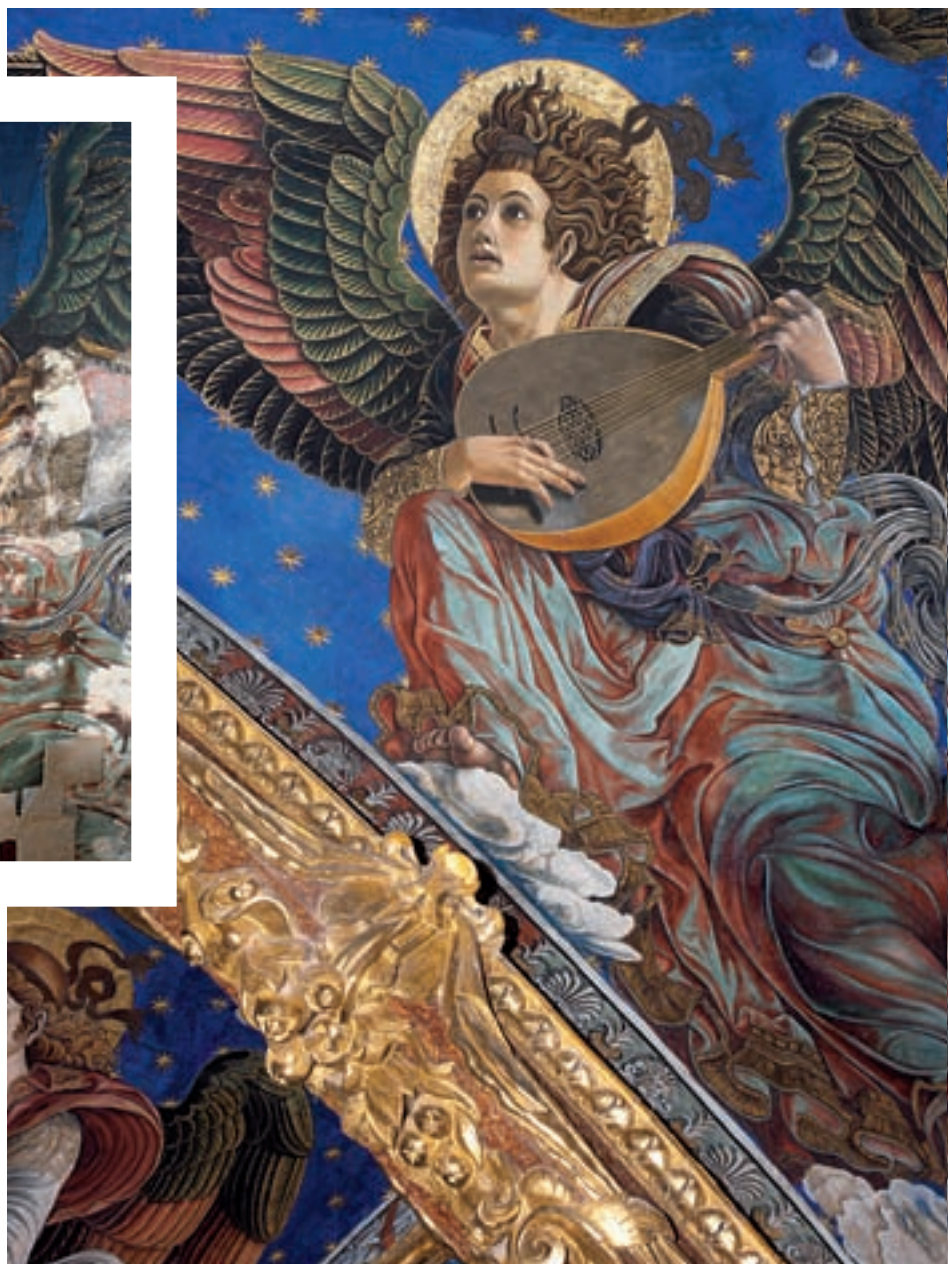
Doble rosca de rajola on es van practicar les cales per a valorar l'estat de les pintures.

«HI VAM INTRODUIR UNA CÀMERA DIGITAL I VAN APARÈIXER DAVANT NOSTRE LES BELLES CARES DELS ÀNGELS MÚSICS QUE SEMBLAVEN CONTEMPLAR-NOS SORPRESOS»

© Fotos article: Pascual Mercé Martínez i Tècnics de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Bens Culturals



Estat inicial de les vestidures tornassolades (esquerra) i estat final del mateix àngel després de la restauració. Els restauradors i especialistes es van sorprendre per l'alt nivell de municiositat dels detalls de les pintures.



i les fíbules que recullen els teixits, en daurat i relleu, doten d'una enorme magnificència l'obra en el seu conjunt.

Els instruments musicals són representats amb tant de detall i precisió que quan els *luthiers* que van venir de tot Europa per reproduir els instruments els van veure per primera vegada per prendre notes van quedar meravellats.

D'altra banda, eren de domini públic tots els detalls del contracte, com també els noms dels artistes seleccionats per executar l'obra, Francesco Pagano i Paolo da San Leocadio, o que va ser Roderic de Borja qui els va portar a València i els va imposar al capítol catedralici, i que aquest els va obligar a realitzar una prova, conservada a l'antesala de la capella del Sant Calze. També ho

eren els problemes a què es van enfrontar els artistes italians; principalment que el capítol no comprenguera els nous preceptes artístics vinguts d'Itàlia, preceptes que significaven una nova modernitat, fonamentalment si es comparaven amb les obres que es feien a València en aquells moments.

Van ser contractats el 28 de juliol de 1472 i la xifra que els van pagar per l'obra ens posa de manifest la importància del contracte. Els artistes es comprometien en exclusiva per a aquesta obra, que va costar un període de sis anys durant el qual les altercacions i discrepàncies entre els pintors van ser molt freqüents, ja que Pagano retenia els diners. Tots aquests problemes, units a les maledicències dels artistes locals que no havien estat contractats per a l'ocasió, van fer que el capítol dubtara



Tot i que algunes zones es trobaven en bon estat, les pintures estaven cobertes per una gruixa capa de brutícia. A la imatge de l'esquerra, clavells i petites mancances i a la dreta, detall de les cales de neteja.

de la correcta finalització de les obres i de si havien acomplert les clàusules del contracte, raó per la qual, en un moment donat, van deixar d'abonar part del preu convingut. Davant la reclamació dels italians, es va nomenar una comissió d'experts composta per Manuel Salvador, Joan Pons, Jordi Alimbrot i Martín de Sant Martí, que va dictaminar que els mestres havien complert adequadament la seua comesa quant a la tècnica es referia (bon fresc), però dubtaven que hi hagueren utilitzat els materials estipulats al contracte, ja que trobaven escàs l'or, així com el blau del lapislàtzuli, raó per la qual van ser obligats a esmenar aquest defecte i, després, el capítol va abonar-los el capital que faltava.

Durant la restauració hem pogut comprovar que tot açò era cert. Els mestres italians s'estimaven més el naturalisme que el preciosisme dels fulls d'or, però es trobaven a València i el capítol encara tenia molt present la clau gòtica de grans fons daurats i nimbes en relleu.

Des que Roc Chavás va transcriure el contracte, es coneixien totes les dades tècniques relatives a preus, materials i altres detalls de l'execució. Ara sabem altres de-

talls com ara quant es va pintar al fresc, quant al sec, en quantes jornades van dividir el treball, el tipus de pigments que van utilitzar, la manera com van aplicar la tècnica de la dauradura, la problemàtica que han patit al llarg del temps que han estat ocultes i els agents externs que l'han originat. I, a més, cal tenir en compte que aquests frescos eren davall la volta barroca que va realitzar Pérez-Castiel, per encàrrec del bisbe Luis Alonso de los Cameros, i que constituïa la nova decoració de la capella

Per tot això, quan comencem a intervenir en la capella, a aprofundir en el coneixement que en tenim i quan, un mes després —el 22 de juny del 2004—, es va produir el retrobament amb les pintures, la nostra màxima preocupació va ser tractar amb el mateix res-

pecte tant els frescos com la doble rosca de rajola que sostenia la decoració barroca.

Es va elaborar una documentació fotogràfica exhaustiva amb llum ultraviolada, infraroja i rasant, i també se'n van fer les pertinents reflectografies infraroges, els estudis de termovisió i un profund estudi analític i estratigràfic de *l'intonacco* (estucat), de *l'arriccio* (remolinat) i

«LA NOSTRA MÀXIMA PREOCUPACIÓ VA SER TRACTAR AMB EL MATEIX RESPECTE TANT ELS FRESCOS COM LA DOBLE ROSCA DE RAJOLA QUE SOSTENIA LA DECORACIÓ BARROCA»



ESTUDI ANALÍTIC

A l'hora d'abordar la restauració d'una obra, i més en casos d'obres de gran rellevància com és aquesta, és necessari fer un examen inicial detallat de l'estat de conservació i identificar els pigments constituents, els aglutinants orgànics i inorgànics, fer una valoració de retocs, estudiar les dauradures, tan presents en aquest cas, caracteritzar les eflorescències salines, etc., en definitiva, conèixer en profunditat fins als més petits detalls. Aquest estudi, a més, permet obtenir la paleta cromàtica que van emprar Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano i conèixer la tècnica d'execució.

Per fer-ho, un equip multidisciplinari constituït per investigadors de l'Opificio delle Pietre Dure e Laboratorio di Restauro de Florència, de la Diputació de Castelló, de la Universitat Politècnica de València, de la Fundació Blasco de Alagón i de l'empresa Arte-Lab, SL, de Madrid, han estudiat la volta en tots els aspectes que acabem d'indicar.

S'hi han utilitzat diferents tècniques, com ara la microscòpia òptica amb llum reflectida, la microscòpia electrònica de rastreig amb microanàlisi de raigs X, l'espectroscòpia infraroja, la microscòpia Raman i la cromatografia iònica.

Per estudiar els pigments, els retocs i les dauradures s'ha utilitzat la microscòpia electrònica de rastreig amb microanàlisi de raigs, una tècnica que permet identificar els elements presents. S'ha utilitzat el mode de funcionament d'electrons retrodispersats sota condicions de buit. Aquest mode d'imatge permet diferenciar zones amb major brillantor, que corresponen a les de major nombre atòmic mitjà. També s'hi ha fet servir un detector dels raigs X emesos per la mostra. Les micromostres han estat englobades, disposades transversalment, en resina epoxy (SpeciFix-40, de l'empresa Struers), i posteriorment polides amb mètodes convencionals per determinar-ne l'estratigrafia. D'aquesta manera se n'han apreciat les diferents capes, la grossària i els pigments constituents. Aquestes mostres s'han fotografiat, prèviament a la utilització de la microscòpia electrònica, mitjançant un microscopi òptic de llum visible (Nikon SMZ 10A) en el mode de llum reflectida.

L'estudi d'aglutinants s'ha realitzat mitjançant la tècnica d'espectroscòpia infraroja. Com és sabut, l'ab-

sorció de la radiació es relaciona amb els modes de vibració de les molècules que componen la substància a analitzar. Cada compost té un espectre d'absorció característic en l'infraroig. S'ha utilitzat un espectrofotòmetre d'infrarojos de transformada de Fourier (FT-IR) Thermo Nicolet Nexus (programari Omnic) amb la tècnica de micropastilla (d'1,5 mm de diàmetre) en KBr. Aquest equip ha permès identificar compostos orgànics, components típics de les ceres i resines.

La cromatografia iònica és un mètode útil per separar i determinar ions, basat en l'ús de resines d'intercanvi iònic. El cromatògraf iònic 2000/SP amb detector de conductivitat s'ha utilitzat en aquests estudis. La velocitat del flux ha estat d'1 ml/min, i les lectures preses, d'una sensibilitat de 10 μ S.

Per no produir danys, les micromostres sempre s'han obtingut d'aquelles zones que presentaven alguna alteració. El nombre de mostres analitzades ha estat molt ampli (en ressenyem algunes amb els resultats obtinguts). Cal indicar que l'escala cromàtica de la pintura al fresc és limitada perquè els pigments que són sensibles als àlcalis no es poden fer servir amb la calç. La calç grassa de fossa, tal com n'ix, constitueix, en general, l'únic blanc de la pintura al fresc, alhora que fa d'aglutinant. En la capa més exterior totes les mostres presentaven restes de negre de fum i de material de deposició atmosfèrica.

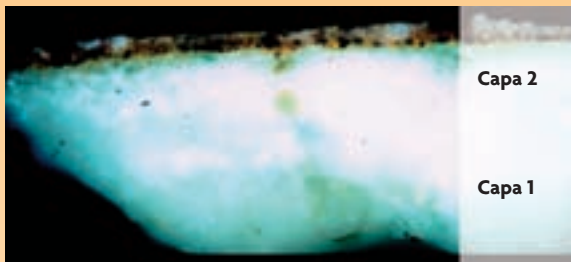
Pel que fa als pigments blaus, es presenta una mostra pertanyent al cel. S'hi ha trobat la utilització de l'atzurita i, per damunt d'aquesta capa, lapislàtzuli. Com s'ha comentat anteriorment, possiblement l'opinió dels experts que van trobar falta d'aquest material va fer que s'aplicara aquest últim per damunt de la capa d'atzurita. El lapislàtzuli (blau ultramar) és estable a la calç. Ja l'any 1300, Cennino Cennini parla del blau ultramar, que defineix com perfectíssim sobre tots els altres. Després d'explicar la mòlta del lapislàtzuli, aconsella «que com més fi el molgues, més fi serà el blau».

El tractat de Cennini indica que les terres verdes tenen diverses propietats: «primera, que és molt cras, bo per a pintar les carns, els vestits, les cases, al fresc, etc». Pel que fa a l'ocre, diu que «és de dues natures: clar i fosc». «Ambdós colors –diu– requereixen el mateix procediment de mòlta, amb aigua clara i mol-

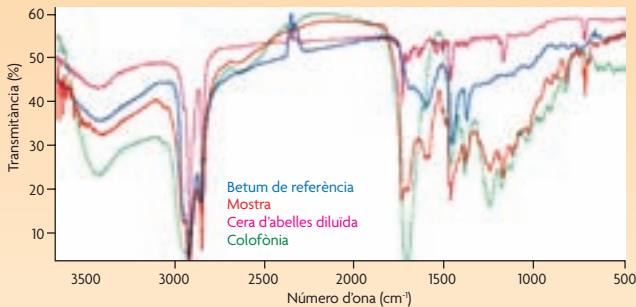
«LA MICROSCÒPIA ELECTRÒNICA DE RASTREIG AMB MICROANÀLISI DE RAIGS X PERMET IDENTIFICAR ELS ELEMENTS PRESENTS»



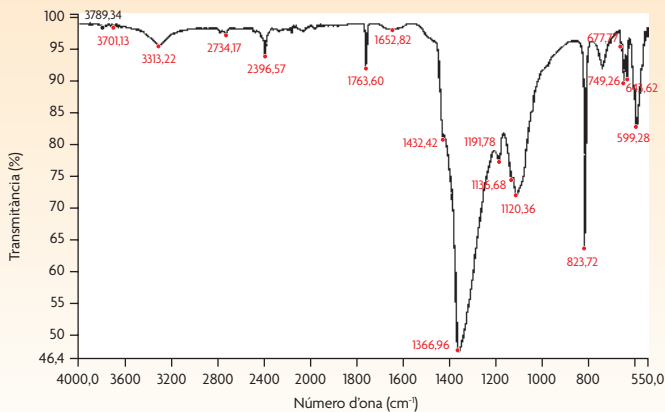
Sobre una base de calcita i arena silícia (capa 1) s'ha aplicat la capa 2 de terra roja amb negre de carbó. La capa 3 correspon a la primera aplicació de color blau (atzurita) i la capa 4 a la segona aplicació (lapislàtzuli).



Imatge i estratigrafia d'una carnació. La capa 1 correspon a la base amb calcita i arena silícia i la capa 2 és constituïda per una terra (ocre, roja, verda) i negre carbó.



Espectre infraroig de la base de les estrelles daurades de la volta.



Espectre obtingut per cromatografia iònica d'una mostra de sals presa en el blau del cel de la volta.

dre'ls prou, que sempre guanya», «s'empra en carnacions, vestits, [...] és color cras per naturalesa».

Cennini també dona indicacions de la manera «com es fa l'estany daurat i com s'aplica or fi amb l'esmentat daurat. L'estany daurat es fa d'aquesta manera: agafa una taula de tres o quatre brases d'ample, ben polida, i unta-la amb greix o sèu. Col·loca a sobre estany blanc; després col·loca sobre el dit estany un líquid, anomenat dauradura, en tres o quatre llocs, poca quantitat en cada un [...] Quan serà quasi sec, [...] agafa l'or pur i cobreix-ne ordenadament el dit estany. Després poleix-lo amb una tela de cotó ben neta; separa l'estany de la taula. Quan voldràs fer-lo servir, fes-ho amb vernís líquid i fes els estels o decoracions que desitges, igual com es fa amb l'estany daurat.» (capítol XCIX) «de com han de fer-se les estrelles i col·locar-les sobre la paret. Primer caldrà tallar Les estrelles amb el regle; i on hages de col·locar l'estel, posa-hi abans una boleta de cera sobre el blau del fons [...]»

L'anàlisi realitzada a deu mostres de sals preses de les pintures de la catedral de València ha servit per

«L'ESPECTROFOTÒMETRE D'INFRAROJOS HA PERMÈS IDENTIFICAR COMPOSTOS ORGÀNICS, COMPONENTS TÍPICS DE LES CERES I RESINES»

identificar les sals presents en la pintura mural. En general cal parlar d'una presència majoritària de nitrats enfront de sulfats i clorurs. L'excepció la trobem en dues mostres en què la presència de nitrats i sulfats té proporcions semblants.

Encara que se n'han ressenyat només algunes mostres, l'estudi realitzat ha portat a establir la paleta cromàtica dels autors d'aquestes magnífiques pintures murals. Aquests estudis, juntament amb d'altres també desenvolupats, han permès tornar-los tota la seua esplendor.

Jorge Curiel Esparza. Catedràtic d'Escola Universitària, Departament de Física Aplicada, Universitat Politècnica de València.

M^a Carmen Millán. Catedràtica d'Universitat, Departament de Física Aplicada, Universitat Politècnica de València.

Juan Pérez Miralles. Doctor en Belles Arts, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

Inma Ribelles Albors. Llicenciada en Belles Arts, restauradora.





Zona afectada per eflorèscències salines, un dels principals problemes de les pintures. Les sals formen part de l'aigua que és arrossegada a l'interior del mur fins arribar a la superfície pictòrica, on l'aigua s'evapora i les sals cristal·litzen. L'actuació ha permès conservar la volta utilitzant les últimes tecnologies.



El deteriorament dels frescos feia necessari intervenir ràpidament. A l'esquerra, detall de sals a la volta i a la dreta, zona afectada per pèrdues de la pel·lícula pictòrica.

dels pigments. Es van estudiar les eflorescències salines amb anàlisis quantitatives i qualitatives de les sals solubles presents mitjançant cromatografia iònica. També van ser examinades les partícules sòlides i es va realitzar un estudi topogràfic amb estació làser i una fotogrametria de la volta barroca i també de la renaixentista.

El procés es va iniciar el 24 de maig del 2004 amb la neteja dels vitralls. En aquesta operació es van posar a prova una sèrie de materials, encara que finalment ens vam decantar per la neteja física, que resulta molt menys tòxica.

Abans de prendre la decisió de desmuntar la volta barroca, van ser consultades diverses institucions valencianes i especialistes de reconegut prestigi dins i fora de la Comunitat Valenciana perquè emeteren una opinió pel que fa a la importància de les pintures renaixentistes.

La Reial Acadèmia de Sant Carles hi va estar representada per Romà de la Calle, José María Iturralde i Álvaro Gómez-Ferrer, que es van manifestar obertament a favor del desmuntatge. Per la seua banda, el president del Consell Valencià de Cultura, Santiago Grisolí, s'hi

va mostrar reticent, tot i que nombrosos catedràtics de diferents universitats, com ara Fernando Benito, Felipe Garín, Joaquim Company, M^a Teresa Escotado, Rafael Gil, Joaquín Bérchez, Antoni José i Pitarch, Pilar Roig o Cristóbal Belda, van estar d'acord amb els plantejaments de l'equip interdisciplinari.

També es van manifestar en aquest mateix sentit diversos experts procedents d'altres països, com és el cas de la doctora Cristina Acidini, directora de l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, el doctor Carlo Lalli, responsable del Departament d'anàltiques de la mateixa entitat florentina, l'acadèmica Adele Condorelli, de l'Istituto dell'Enciclopedia Treccani di Roma i una de les estudioses més importants de l'obra de Paolo da San Leocadio, el doctor Massimo

Miglio, director de l'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, o Gianluigi Colalucci, restaurador de la Capella Sixtina.

Tots van coincidir a considerar que les dues voltes tenien un gran valor històric i artístic i, doncs, van decidir abonar el desmuntatge de la barroca, sempre que es

**«LA HUMITAT RELATIVA
PROVOCADA PER LES
FILTRACIONS HA DONAT
PAS A LA FORMACIÓ
DE SALS, PRINCIPAL
PROBLEMA PER
A LES PINTURES»**





Durant la restauració va ser necessari estudiar acuradament els agents que havien anat produint el deteriorament. A l'esquerra podem observar l'estat inicial d'un dels àngels de la volta, amb un pilot d'algeps que recobreix el tubs de ventilació, i a la dreta un àngel amb un altre pilot d'algeps a la boca, col·locat presumiblement per obrers al segle XVII. A l'altra pàgina, una de les pintures restaurades al costat d'una zona barroca reconstruïda.

fera de manera estrictament controlada i que el procés fóra reversible perquè es poguera tornar a muntar al lloc que les autoritats pertinents triaren. Per sobre de tot era necessari aturar immediatament el deteriorament a què estaven sotmesos els frescos.

Avui ho veiem molt clar, però en aquells moments no ho era tant. La Generalitat Valenciana, com també tots i cada un dels tècnics de l'equip interdisciplinari que van treballar en la restauració de la Capella Major de la catedral Metropolitana de València, van fer un enorme esforç per resoldre aquest problema tan complex. Però l'actuació duta a terme, gràcies a l'aplicació de les tecnologies més modernes, ha permès conservar totes dues voltes amb el màxim respecte.

En el moment en què va ser desmuntada la volta barroca vam poder apreciar acuradament el deteriorament real de les pintures renaixentistes i estudiar els agents que al llarg del temps l'havien anat produint.

D'una banda, teníem els agents interns que estan directament relacionats amb els materials que es van emprar per pintar-les i la manera com van ser aplicats.

D'altra banda, tenim els agents externs, és a dir, condicions ambientals inadequades, com ocorre amb els nivells elevats d'humitat i temperatura, presència d'agents biològics com ara els coloms, els rosegadors, els insectes i els microorganismes.

De tots aquests detallarem els que més afectaven el conjunt de l'obra. En primer lloc, l'aigua que s'ha anat filtrant des de la teulada i que ha donat lloc a múltiples i importants llavats de pel·lícula pictòrica, com també la humitat relativa, molt alta, resultant d'aquestes filtracions i que ha donat pas a la formació de nombroses sals, principal problema per a les pintures.

Les sals que formen part de la composició de l'aigua són arrossegades des de l'interior del mur i quan arriben a la superfície pictòrica l'aigua s'evapora i les sals cristal·litzen. Les causes de l'excés d'humitat solen ser: l'acció de la pluja sobre les pintures; la higroscopicitat dels materials que componen l'obra i la humitat residual existent en els tancaments.

Quan vam poder contemplar les pintures en la seua totalitat vam veure que presentaven un estat acceptable,

**«L'ACTUACIÓ DUTA A TERME,
MITJANÇANT LES
TECNOLOGIES MÉS
MODERNES, HA PERMÈS
CONSERVAR AMB DUES
VOLTES AMB EL MÀXIM
RESPECTE CAP A LES DUES»**



tot i estar greument afectades per sals, per clavills d'assentament o de tipus estructural o per la pèrdua de pel·lícula pictòrica en algunes zones. També havien patit actes vandàlics de mans dels obrers que van realitzar la decoració barroca, que anaven des del clàssic pilot d'algeps que cobreix la boca o l'ull d'un àngel als grafits fàl·lics trobats a la mànega de l'àngel que toca la lira.

Un altre problema són els danys causats pels ancoratges de la decoració barroca. Per fer-los van picar les zones inferiors de les sanefes i de les mitges canyes dels ner-

vis renaixentistes fins a deixar al descobert la pedra gòtica. També s'hi apreciaven els tubs d'uralita introduïts per ventilar, és a dir, que algú va entrar en la volta per omplir-los amb algeps i no va veure les pintures o no els va donar importància.

També hi vam trobar manques de morter i, encara que les zones de dauradures es trobaven en bon estat, estaven cobertes per una capa de brutícia gruixuda. Les llinxes de les finestres presentaven greus clivellats i bufaments amb perill de perdre's si no es tractaven. Totes les plementeries es van analitzar acuradament, i encara que s'assemblaven prou, els danys es manifestaven de distinta manera en cadascuna segons la penetració d'aigua que havien patit o com s'hi havien encruelit els obrers del segle XVII.

Quan tot va estar estudiat i analitzat va començar la intervenció directa. Es va cercar, en primer lloc, la reversibilitat dels materials, la compatibilitat amb els materials originals de l'obra, que foren estables en el temps i que es pogueren discernir les zones reintegrades.

I tot això tenint sempre present la transcendència mediàtica de la troballa i la repercussió per al món de la història de l'art d'aquesta aportació, tant si considerem els artistes que les van realitzar o el període històric en què s'emmarquen com si ens fixem en els mecenes que les van impulsar.

Ha estat, doncs, un treball complicat a l'hora de prendre decisions, com ocorre sempre en aquests casos. Com que hem volgut actuar amb el màxim rigor i transparència, es va redactar el llibre d'estudis previs, que inclou una relació exhaustiva de tots els materials que s'han investigat i per què ens hem decantat pels triats finalment.

En l'actualitat s'ha presentat un projecte de seguiment i conservació preventiva a cinc anys vista en què es controlen les variacions d'humitat i temperatura per mitjà dels xips que s'han introduït en les plementeries i els que s'han ubicat a les terrasses per si plou excessivament o per si s'obstrueix algun dels embornals. Així mateix, es controlen les radiacions ultraviolades, molt més agressives en l'actualitat que no en el segle XV.

Es farà també un seguiment de la contaminació per partícules sòlides. Les variacions de temperatura dels murs es controlen per mitjà de la càmera tèrmica i mensualment es fotografien les zones que estaven afectades per sals, per veure com reaccionen amb el pas del temps.

Tot i això fa d'aquesta iniciativa un dels treballs més bells i gratificants que hem pogut dur a terme en la nostra carrera professional. ☺

Carmen Pérez García. Directora-gerent de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. Catedrática de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Universitat Politècnica de València.