



DOS HERMANAS  
REVISTA CULTURAL 2018

M. BARRERA 2018

# SOBRE LA IMAGEN DE SAN FERNANDO DE LA HERMANDAD DE VALME Y SU RESTAURACIÓN

Benjamín Domínguez-Gómez

Grupo de investigación HUM-956 Conservación y Patrimonio. Métodos y Técnicas, Universidad de Sevilla



s el sacerdote José Alonso Morgado, en su estudio sobre la Virgen de Valme publicado en 1897<sup>1</sup>, quien recoge la noticia de la adquisición de la imagen de San Fernando dos años antes por su donante, el poeta y diplomático D. José Lamarque de Novoa y que se expuso en Sevilla en el establecimiento del señor Rossy<sup>2</sup>. También da noticia de que había sido realizada en Valencia, por el artista Vicente Tena, según un dibujo del pintor Virgilio Mattoni y que su primera salida procesional se verificó el 24 de junio de ese mismo año<sup>3</sup>. Esta donación en una de las muchas acciones que realiza, en el contexto de la revitalización de la devoción a la Virgen de Valme tras superar un período de inactividad durante la primera mitad del siglo XIX, el citado poeta junto a un grupo de personas de relevancia económica y social de la localidad, quienes promovieron importantes iniciativas para reivindicar el origen de la advocación de Valme y su vínculo con el Santo Rey y la conquista de Sevilla.

De la escultura, dice Alonso Morgado con entusiasmo:

*«Está admirablemente decorada con riquísimas estofas, y tanto en su actitud, que armoniza á maravilla el continente guerrero y el éxtasis místico, como en la propiedad de su ropaje, ajustado con estricta severidad á la época del siglo XIII, demuestra la inteligencia del escultor que ha sabido interpretar de manera acabada el pensamiento del Sr. Mattoni»<sup>4</sup>.*

Efectivamente, la imagen representa al Santo Rey de pie, en ac-

titud oferente con mirada hacia el cielo. En la mano derecha porta la espada y en la izquierda el orbe. Coronado como rey con una presea en metal plateado, su vestimenta se corresponde con la de un caballero medieval, con una cota de malla metálica sobre la que luce una sobreveste (túnica) de color blanco y capa roja a la espalda con los motivos de castillos y leones a lo largo del perímetro exterior. Calza unos escarpes también metálicos/plateados y de su cintura cuelga la vaina de la espada sustentada por una correa [Ilustración 1].

Aunque la iconografía fernandina se había apoyado durante los siglos XVII y XVIII en la estampa que Bernardo del Toro hizo grabar en Roma a Claude Audran «El Viejo» en 1630 y donde el Rey Santo aparece anacrónicamente vestido, esto es, ataviado según la moda del siglo XVII, las corrientes historicistas, imperantes en el ambiente artístico español en el último tercio del XIX, recuperarán la representación del Santo Rey vestido a la usanza medieval. Dentro de esta corriente, Virgilio Mattoni ya había realizado en 1887 una de sus obras más conocidas y destacadas «Las postrimerías del rey Fernando III», lienzo de grandes dimensiones que viene a representar la última comunión del monarca, descrita pormenorizadamente en la Crónica General de España de Alfonso X y donde se hace un esfuerzo por recrear de forma rigurosa la escena, no sin ciertas licencias. De su discípulo Luis Oñate, conserva la Hermandad de Ntra. Sra. de Valme un lienzo que representa a San Fer-



Ilustración 1:  
La imagen tras su restauración

nando orando ante la Virgen realizado en 1894 para la Ermita del Cortijo de Cuarto, que guarda estrecha relación con la escultura que nos ocupa, y que sigue las pautas historicistas desarrolladas por su maestro [Ilustración 2].

Es obra del escultor valenciano Vicente Tena Fuster (1861-1946). Posee unas dimensiones de 150 x 50 x 35 cm, estando ejecutada en madera, tallada y policromada sobre preparación de yeso y cola. Posee zonas doradas en oro fino, en oro metal y pan de plata (cota de malla). Cuenta, además con ojos de cristal. La peana que le sirve de sustento es de planta rectangular con los ángulos achaflanados, elaborada a partir de una moldura dorada que recorre todo el perímetro exterior. La superficie superior simula un suelo con motivos geométricos arabescos policromados en rojo, azul y blanco, a modo de alicatados.



Ilustración 2: LUIS OÑATE:  
San Fernando III orando  
ante la Virgen de Valme (1894).  
Óleo sobre lienzo.  
Hermandad de Nuestra Señora  
de Valme, Dos Hermanas

Inicialmente, la imagen se custodiaba en la capilla de la Casa-Hacienda de D. Francisco Ávila Ramos, pasando posteriormente a la Parroquia de Santa María Magdalena, donde tras la guerra civil se situó durante un tiempo en el altar mayor, quedando definitivamente expuesta al culto tal como la contemplamos en la actualidad, en una hornacina situada en el muro lateral izquierdo de la capilla sacramental.

El hecho de que la ejecución de la imagen se llevó a cabo con una técnica escultórica poco depurada, en un escenario de preindustrialización de la escultura religiosa, lo demuestran las numerosas reparaciones a las que ha tenido que someterse a lo largo de su historia: las actas de la Hermandad ya recogen la necesidad de intervenirla en 1912, sólo diecisiete años después de su bendición, «pues se había grieteado por varios sitios y además se le habían partido unos cuantos dedos de la mano derecha»<sup>5</sup>. Después surge la

necesidad de una segunda actuación, según expone el hermano mayor en un cabildo extraordinario, celebrado el 19 de mayo de 1920 y en el que se ofrecieron para llevar a cabo los trabajos los hermanos Laurentino Renes Esteban (pintor) y D. José Luis Ferrer de Couto<sup>6</sup>. Mucho más cercana en el tiempo a nosotros, en 1990, se realiza una nueva intervención por el taller Isbilia, si bien es probable que en el transcurso de esas siete décadas de diferencia se hubiesen llevado a cabo otras de menor importancia, de las cuales no ha quedado constancia documental. Finalmente, la imagen ha tenido que someterse a un nuevo tratamiento de conservación-restauración, bajo la dirección de quien suscribe, entre los meses de mayo a septiembre de 2016<sup>7</sup>.

La fórmula adoptada para la construcción del volumen general de la escultura, las numerosas piezas que la constituyen, así como la inadecuada elección del material, que otorga a la imagen un peso excesivo, entre otras cuestiones, habían generado multitud de grietas, levantamientos y, en los casos más graves, desprendimientos y lagunas en el revestimiento policromo de toda la pieza, lo cual ponía de manifiesto la inestabilidad del soporte de madera y sus uniones, las deficiencias constructivas a causa de los ensamblajes mal resueltos, etc. Además, estas uniones fueron reforzadas originalmente con numerosos clavos y unidas mediante una pasta aglutinada con cola animal que pretendía rellenar y enmascarar los defectos de carpintería y que, lejos de solventar el problema, vinieron a manifestarse desde los primeros años de su existencia. De entre todas ellas, destacaban por su incidencia en la estabilidad de la imagen las referidas a la peana y a las uniones de la cabeza y brazos. También la unión de piezas a la altura de la cintura, nexo entre los dos grandes bloques con los que se construye la imagen, era evidente que había sido un punto crítico a lo largo de toda su historia material, dadas las reiteradas actuaciones que en el análisis de la imagen se podían atestiguar [Ilustración 3].



Ilustración 3: Detalle del estado  
de conservación de la imagen  
previo a la intervención.  
Obsérvense los repintes localizados  
en las horizontales correspondientes  
a los ensambles de piezas

Con todo, una vez iniciados los trabajos, se pudo comprobar cómo, afortunadamente y a pesar de los defectos de ejecución expuestos, las alteraciones estaban fundamentalmente localizadas en el estrato de revestimiento policromo ya que respondían más a la sucesión de restauraciones mal efectuadas a nivel superficial, y por lo tanto a cuestiones estéticas, que a problemas estructurales de gravedad en los puntos de unión de las piezas de madera que, eso sí, no dejan de ser puntos críticos irreversibles, a tener en cuenta en la conservación de la imagen y que han requerido, como no podía ser de otra manera, actuaciones concretas según el grado de deterioro que presentaban y los problemas que pudieran derivarse en un futuro. El inconveniente residía en que estas intervenciones anteriores ejecutadas, que habían venido a paliar las deficiencias de ejecución de la imagen en mayor o menor medida, lo habían hecho generalmente con materiales inadecuados o criterios faltos de rigor y/o formación por lo que vinieron a repintar de manera burda la superficie policromada de la imagen ocultando su cromatismo y generando una alteración estética mayor de la que, a priori, tenían por objeto resolver [Ilustración 4]. Junto a esta patología principal, otras de menor rango, como el oscurecimiento de la superficie a causa de depósitos de hollín y/o polvo, lesiones provocadas por golpes fortuitos o la desigual aplicación y alteración del barniz de protección otorgado en la última de las intervenciones citadas, demandaban un tratamiento de conservación-restauración integral sobre la imagen.



Ilustración 4: Fotografía con luz ultravioleta donde pueden identificarse los repintes desbordantes repartidos por la superficie de la imagen

Como criterio general, propusimos una intervención de índole conservativa que no enmascarase la historia material de la obra, pero siendo sensibles tanto a su concepción original como a que el resultado final debía de contar con unos requisitos estéticos irrenunciables, como imagen destinada a la veneración de los fieles en un espacio sacro. Una vez realizados los trabajos previos pertinentes (documentación previa, fijación de los levantamientos de policromía con riesgo de pérdida...) así como los estudios técnicos (radiografías, luz ultravioleta...) se abordó en primer lugar la limpieza general de la policromía de la pieza, retirando barnices, repintes y otras adiciones no originales que estaban enmascarando la realidad de la obra [Ilustración 5]. Esta eliminación de aplicaciones superpuestas permitió acceder y estudiar directamente los problemas existentes en el soporte de madera que, en muchos casos, sólo han requerido sustituir los ineficaces rellenos de yeso aplicados en trabajos anteriores por finas chirlatas de madera de cedro canadiense (seleccionado por su buena respuesta a los movimientos de contracción-dilatación de la madera) y/o resina epoxídica que, en este caso, sí está testada su estabilidad e idoneidad para este tipo de trabajos.



Ilustración 5:  
Tratamiento de limpieza.  
Detalle de uno de los pies

Continuando con la descripción de los trabajos efectuados sobre el soporte de madera, se consolidaron debidamente las uniones de los brazos, manos y peana, además de otras piezas de menor relevancia procediendo, en primer lugar, a su desmontaje, eliminación de restos de cola y suciedad, retirada de tornillería industrial y clavos de forja para, seguidamente, proceder de nuevo a su correcto ensamblaje, encolado e inclusión de espigas de madera. Destacar, en este asunto, la ejecución de una nueva peana (la cual conserva la pieza original superior que representa el suelo alicatado) y su correcto ensamblaje al volumen general de la escultura que incluye, además, un nuevo sistema de anclaje para procesionar en acero inoxidable. También en este material están realizados los nuevos elementos de sujeción de los atributos iconográficos que permiten una mejor colocación del orbe, espada y corona.

Culminada la consolidación estructural de la imagen, se procedió a la restauración estética, esto es, a la reintegración volumétrica y cromática de todo el conjunto, devolviendo el color a las zonas intervenidas y/o aquellas que habían perdido la policromía original, mediante el relleno de lagunas con estuco y su posterior reintegración cromática por medio de un sistema inocuo, reversible e identificable a corta distancia, tal y como se establece en las Cartas Internacionales



Ilustración 6:  
Tratamiento de reintegración  
volumétrica (estucado)

sobre conservación y restauración [Ilustración 6]. Como última fase, se procedió a aplicar un barniz de protección y al ajuste final del color mediante la reintegración con pigmentos al barniz sobre la superficie reintegrada de la obra.

Terminados los trabajos, quiso la Hermandad de Ntra. Sra. de Valme aprovechar esta circunstancia para que la imagen fuese el eje vertebrador de la V exposición «Valme: la fe de un pueblo», celebrándose en la antigua capilla de las Escuelas del Ave María entre los días 27 de septiembre al 14 de octubre una muestra bajo esta temática. En ella, se expusieron, además de la imagen restaurada, otros elementos artísticos con el rey San Fernando como protagonista.

#### NOTAS:

1. ALONSO MORGADO, José. *Nuestra Señora de Valme: reseña histórico-descriptiva de esta sagrada imagen: venerada antes en su primitivo santuario ex-voto del Santo Rey Fernando III de Castilla y hoy como especial protectora de la villa de Dos-Hermanas en su Iglesia Parroquial de Sta. María Magdalena*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1897.

2. *Ibidem*. Pág. 158.

3. *Ibidem*, pág. 159.

4. *Ídem*.

5. Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. de Valme de Dos Hermanas (A.H.V.D.H.). *Acta del Cabildo de 10 de junio de 1912*.

6. A.H.V.D.H. *Acta de Cabildo Extraordinario celebrado el 19 de mayo de 1920*.

7. A.H.V.D.H. GESTIONARTE *Memoria de la Intervención; escultura en madera policromada denominada de «San Fernando»*. Diciembre de 2016. ■