

# La Virgen de las Nieves de la Parroquia de San Isidoro en Sevilla: ¿una imagen “fernandina” o una recreación decimonónica?

## A Virgem das Neves da Paróquia de San Isidoro em Sevilha: uma imagem “fernandina” ou uma recriação do século XIX?

### The Virgin of the Snows of San Isidoro’s parish in Sevilla: a “fernandine” image or a nineteenth-century recreation?

**BENJAMÍN DOMÍNGUEZ  
GÓMEZ**<sup>1\*</sup>   
**JUAN ANTONIO SILVA  
FERNÁNDEZ**<sup>2</sup> 

1. Departamento de Pintura,  
Universidad de Sevilla. c/ Céfiro 12,  
6º izq. 41018 Sevilla, España  
2. Grupo de Investigación Fuentes  
Para la Historia del Arte Andaluz  
(HUM304), Universidad de Sevilla. c.  
Doctor Fleming 17 41210 Guillena,  
Sevilla, España

\*bdgomez@us.es

#### Resumen

La imagen de Santa María de las Nieves es una escultura en madera policromada para vestir que recibe culto en la parroquia de San Isidoro de Sevilla (España). Por lo que respecta a su origen y datación, se han venido defendiendo hipótesis muy dispares; algunos autores la fechan en el siglo XVII; otros, en cambio, la sitúan en los años posteriores a la reconquista de la ciudad por el rey Fernando III (siglo XIII), incluyéndola dentro del grupo de las denominadas imágenes “fernandinas”. Su reciente intervención ha aportado y/o confirmado numerosos datos relevantes sobre su historia material. El más destacado sería la confirmación de que la actual postura sedente no es original, sino que fue fruto de un intencionado cambio, acometido en 1783 por el escultor José Tiburcio González, junto con la renovación del ajuar que la complementa.

#### Resumo

A imagem de Santa Maria das Neves é uma escultura de vestir que se venera na igreja paroquial de Santo Isidoro, em Sevilha (Espanha). No que diz respeito à sua origem e datação, foram defendidas hipóteses muito diferentes; alguns autores datam-na do século XVII; outros, porém, situam-na nos anos posteriores à reconquista da cidade pelo rei Fernando III (século XIII), incluindo-a no grupo das chamadas imagens “fernandinas”. A sua recente intervenção, contribuiu e/ou confirmou inúmeros dados relevantes sobre a sua história material. O mais notável seria a confirmação de que a atual postura sentada não é original, mas resultou de uma alteração deliberada, levada a cabo em 1783 pelo escultor José Tiburcio González, juntamente com a renovação do enxoval que a complementa.

#### Abstract

The image of Saint Mary of the Snows is a sculpture for dress that receives worship in the parish of Saint Isidore of Seville (Spain). Regarding its origin and dating, very different hypotheses have been defended; some authors date it to the 17th century; others, however, place it in the years after the reconquest of the city by King Ferdinand III (13th century), including it within the group of the so-called “fernandine” images. Its recent intervention have contributed and/or confirmed numerous relevant data on its material history. The most outstanding would be the confirmation that the current seated posture is not original, but was the result of an intentional change, undertaken in 1783 by the sculptor José Tiburcio González, along with the renovation of the trousseau that complements it.

#### PALABRAS-CLAVE

Patrimonio cultural  
Conservación-restauración  
Escultura madera policromada  
Transformaciones  
estructurales  
Virgen de las Nieves  
Sevilla

#### PALAVRAS-CHAVE

Património cultural  
Conservação-Restauração  
Escultura de madeira policromada  
Transformações estruturais  
Virgem das Neves  
Sevilha

#### KEYWORDS

Cultural heritage  
Conservation-Restoration  
Polychrome wood sculpture  
Structural transformations  
Virgin of the Snows  
Seville

## Introducción

El análisis directo de la imaginería procesional para vestir por parte de los especialistas ha sido un ejercicio tradicionalmente muy restringido, al desautorizarse comúnmente el acceso a la escultura desprovista de vestimenta a todas aquellas personas que no sean las encargadas de su aderezo, por las connotaciones religiosas que este tipo de obras poseen. Ello ha conllevado bastantes limitaciones para su estudio y divulgación, lo que se ha venido imponiendo -aun con excepciones- hasta nuestros días. Con todo, la práctica de la conservación y restauración de los bienes culturales en la actualidad, y los estudios técnicos de obligada realización en particular, están facilitando, no sólo ese anhelado conocimiento en profundidad y sin limitaciones de esta tipología de obras, sino también el que salgan a la luz nuevos datos que, puestos en relación con las fuentes documentales oportunas, permiten completar, concretar o rebatir de una forma científica hipótesis elaboradas en el anterior y tan limitado contexto citado.

Este es el caso de la imagen de María Santísima de las Nieves (**Figura 1**), titular letífica de la Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas, de la iglesia parroquial de San Isidoro, en Sevilla, la cual ha sido sometida a un tratamiento de conservación-restauración entre los meses de enero a mayo de 2021 en el marco de las “Ayudas a la conservación-restauración de bienes muebles integrantes del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía (línea 1)” [1] y de cuyos resultados emana el trabajo que presentamos. La importancia patrimonial de esta imagen es más que patente ya que está considerada desde 1995 Bien de Interés Cultural, por cuanto constituye “parte esencial de la historia de la Iglesia Parroquial de San Isidoro” [2].



**Figura 1.** María Santísima de las Nieves, su estado actual tras la intervención: a) vista general; b) detalle de la parte superior.

Las dificultades de acceso y estudio antes expuestas podrían considerarse la principal causa por la que los autores, que más recientemente han abordado el estudio de esta imagen, difieren con respecto a su análisis estilístico y datación cronológica. Primeramente, el profesor José González Isidoro afirmó que la obra era una talla barroca, tal vez inducido por la fecha de construcción del retablo donde se venera o quizás por la apariencia del Niño Jesús que porta en sus brazos. Igualmente refirió que, en 1990, coincidiendo con la reapertura del templo, la imagen había recuperado su fisonomía anterior, especialmente por la disposición de sus vestimentas y ornatos [3]. Por su parte, Gabardón de la Banda la relaciona directamente con las imágenes denominadas “fernandinas” de la ciudad (esas que la tradición vincula con la toma de Sevilla por el Rey Santo en 1248 pero que, como argumenta el profesor Cómez, más bien deberían adscribirse al reinado de su hijo Alfonso X “el Sabio” [4]) al referir textualmente que queda “insertada en la raíz iconográfica de las llamadas Vírgenes Fernandinas magistralmente analizadas por Hernández Díaz” [5]. Frente a la opinión de éstos, José Gámez Martín retrotrae la antigüedad de la imagen a los comienzos del seiscientos [6], a tenor del primer testimonio documental de la obra, que aparece ya recogida en un inventario en estos primeros años de la centuria. También Roda Peña apunta a esta última cronología basándose en el referido documento [7]. Con independencia de la propuesta cronológica, lo más interesante del trabajo de Gámez Martín es que apunte el hecho de que originalmente pudiera haber sido una imagen en pie, atendiendo a la información facilitada por el vestidor de la imagen, Manuel Vargas de la Cruz – y su evidente acceso a la imagen – apuntando igualmente Gámez la posibilidad de que la imagen hubiese sido modificada en 1783, con la posible intención de emular a las citadas imágenes “fernandinas” conservadas en la ciudad.

En línea con esta última hipótesis, el presente trabajo viene a confirmar la idea planteada por este autor así como documenta y establece de forma precisa la historia material de esta interesante escultura, a tenor de la información emanada de la citada intervención restauradora. Con todo, por desgracia, no han llegado hasta nuestros días – o al menos no han sido localizadas aún – fuentes escritas o gráficas que apoyen explícitamente y de manera irrefutable que la imagen originalmente fue concebida de pie, si bien nuestros argumentos están basados en las evidencias materiales conservadas sobre la imagen – y por tanto no menos sólidos – así como en una profusa información sobre su ajuar extraída del archivo de la corporación con motivo del proyecto de conservación emprendido.

## Descripción actual de la obra

Este icono mariano, que nosotros fechamos en la primera mitad del siglo XVI, se configura, al igual que muchas de las imágenes de su tipología, a partir de una escultura de las denominadas “de candelero” (Virgen) a la que se anexiona otra, de bulto redondo (Niño Jesús) y el resto de los elementos que conforman su vestimenta, atributos iconográficos, sistemas de anclaje y otros elementos complementarios destacando, para este caso concreto, el sillón o trono de estilo Luis XVI que le sirve de asiento. Con relación a la escultura de la Virgen, posee unas dimensiones de 125 cm × 40 cm × 70 cm pudiendo dividirse en tres partes bien diferenciadas: la pieza principal o “cuerpo”, que incluye la cabeza y alcanza anatómicamente hasta las caderas; la estructura anatómica que conforma la mitad inferior de la imagen desde las caderas a los pies; y, por último, los brazos articulados que incorporan en sus extremos a ambas manos. En la parte superior de la primera pieza indicada se sitúa la cabeza, tallada directamente sobre el propio volumen que conforma la que también podríamos denominar pieza principal. No obstante, alguna de las reformas acometidas sobre la imagen conllevó que, en la parte posterior del cráneo, se practicasen varios cortes a la madera hasta conseguir seccionar parte del volumen de la cabeza; entendemos que, con el objetivo de alcanzar a colocar, por la parte posterior, los ojos de cristal que actualmente luce. Ello supuso la recolocación de este volumen, seccionado en varios elementos, tal y como puede verificarse tanto en el estudio radiológico efectuado (Figura



2) como en el análisis organoléptico realizado directamente sobre la imagen. Sobre estas uniones se extendió estopa, fijada con cola animal, hasta recubrir la totalidad de la cabeza que fue posteriormente estucada y policromada. Las fibras de este material debieron servir para modelar los mechones que rodeaban la frente de la imagen, bajando por el cuello hasta alcanzar los hombros, y que, hoy en día, han desaparecido. La estructura anatómica que conforma el resto del cuerpo hasta los pies lo constituyen varias piezas de madera de pino (*pinus* sp.) unidas entre sí mediante clavos de forja de la época de ejecución.



**Figura 2.** Radiografía de la cabeza de la imagen.

En relación con su policromía, se superponen hasta tres encarnaduras: La original o más antigua es oleosa y bastante gruesa, pudiéndose observar aún todavía en algunas zonas, como la nuca o las sienes; sobre ésta, dos encarnaduras más configuradas a base de albayalde y bermellón al óleo, ambas fechables en el período comprendido entre los siglos XVIII y XIX [8]. El resto del cuerpo de la imagen, así como los brazos, presentan un recubrimiento pictórico de color azul que podríamos atribuir a la intervención dieciochesca que luego relataremos, por cuanto incluye pigmento azul de Prusia en su composición, quedando bajo ésta otra aplicación de color parduzco y en la zona de la cintura una superpuesta sobre la superficie, de color celeste, que coincide con los restos de yeso conservados en el entorno de la cintura, lo que debe de corresponder con la última intervención practicada.

Por su parte, la imagen del Niño Jesús (Figura 3) es una escultura de bulto redondo compuesta por un ensamblaje de maderas y fechable en el siglo XVII. Posee unas dimensiones de 36 cm × 18 cm × 20 cm. Está tallada en su totalidad, presentando cortes en las rodillas y un posterior ensamblado mediante la inclusión de espigas de madera lo que nos informa de su original posición erguida. Posee ojos de cristal. También presenta tres policromías superpuestas, si bien aplicadas de forma parcial en las zonas visibles de la escultura cuando está vestida.



**Figura 3.** Imagen del Niño Jesús; estado final.

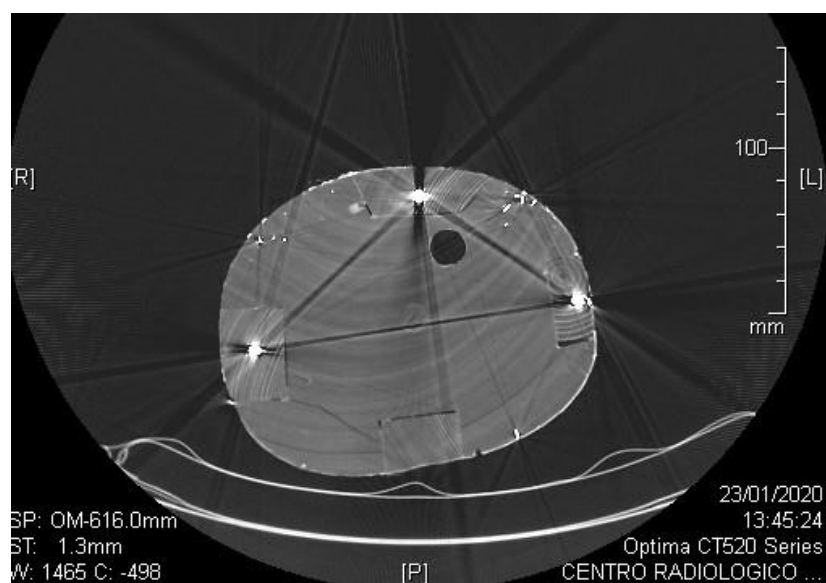
## Reconstrucción y análisis de su historia material

### La imagen durante los siglos XVI al XVIII

La Hermandad Sacramental de la Parroquia de San Isidoro de Sevilla se funda en 1526 [9]. Cuatro años más tarde se fusiona con la también recién fundada de las Ánimas Benditas, creando la Hermandad del Santísimo Sacramento, María Santísima de las Nieves y Ánimas Benditas del Purgatorio. La temprana presencia de esta advocación en el título de la corporación nos induce a pensar que ya contaba con una efigie mariana. De ser así, la imagen pudo ejecutarse en torno al primer tercio del siglo XVI, pudiendo ser la que nos ocupa por cuanto, atendiendo a su morfología y estilo, la talla del rostro, cuello y manos – que son los vestigios que presentan una antigüedad más acentuada –, con gran probabilidad debieron ser ejecutados con anterioridad al siglo XVIII.

Con respecto a la morfología de la efigie mariana en este primer período, todo parece indicar que distaba bastante de la apariencia con que ha llegado a nuestros días. Además de la hipótesis expuesta planteada por Gámez Martín, los análisis previos a su restauración revelaron ya varios indicios que apuntaban sobre la posibilidad de que, en origen, se tratase de una imagen erguida y no sedente. En este sentido, muy esclarecedora resultó la localización de cuatro cajas de ensambles, una por cada eje del volumen de la escultura, en la forma que típicamente se han venido construyendo desde antaño los candeleros [10]; lo que nos viene a indicar, aun estando hoy colmatadas por sus correspondientes piezas de madera, que la imagen contó con un candelero al uso y, por lo tanto, figuraba erguida con anterioridad a la actual disposición sedente. Su localización coincide, además, con la inclusión de cuatro clavos de forja de notable longitud, fácilmente apreciables en las imágenes radiológicas (Figura 4).

Otro dato de interés en relación con la posición erguida de la imagen es que, adherida a la base de la pieza principal – esto es, por debajo de la cintura –, se localiza otra pieza que hemos venido a denominar “de transición”, cuya misión pudo ser otorgar mayor altura al torso de la imagen. Curiosamente, esta pieza de transición también cuenta con cuatro cajas de ensambles para conformar un candelero; en este caso, con forma de media cola de milano. Al respecto de la cuestión que ahora nos ocupa, es cuanto menos sintomático el hecho de que la efigie se venera en un camarín que, a pesar de haberse construido expresamente para su veneración en los primeros años del siglo XVIII, parece estar sobredimensionado si lo comparamos con la altura que presenta actualmente la imagen sedente. Dicha puntualización no es cuestión menor, a tenor de la importancia que Jerónimo Balbás otorgó a los efectos lumínicos generados en el interior de dicho camarín, dotado de vanos al exterior y espejos para tal fin (Figura 5).



**Figura 4.** Detalle de la sección de la tomografía computarizada correspondiente a la zona de transición del torso/candelero; obsérvense las cuatro cajas de ensambles en los ejes de la escultura.





Figura 5. Jerónimo Balbás, retablo mayor Capilla Sacramental (1706/9) donde se venera la imagen (foto: D. Salvador-Almeida).



En tercer lugar, en el interior de la escultura identificamos un antiguo sistema de anclaje, hoy en desuso, consistente en la inclusión de un elemento metálico en la zona del abdomen al que se accede por medio de un orificio practicado en la base del torso y que tiene continuidad en la pieza “de transición” anteriormente referida; habiendo sido, en su momento, colmatado. Dicho anclaje no es coincidente con el actual eje de fijación de la imagen, que queda más adelantado y que cuenta con un elemento de hierro ejecutado expofeso para tal fin, lo que nos está indicando, por tanto, que es un sistema de fijación anterior a la postura sedente actual.

A través de la escasa información que revela la documentación conservada en el archivo de la hermandad, si podemos hacernos una idea de cómo era originalmente la imagen y cuál era su apariencia estética.

En enero de 1775 se va a realizar un inventario -cuya información está tomada del libro de acuerdos que comienza en 1771 [11, f. 2r], donde se manifiesta que la Virgen tenía entre su ajuar de plata una media luna a sus pies, puntas de plata y resplandor, portando en sus manos la efigie del Niño Jesús [11, ff. 3v, 6r]. Más información acerca de estas piezas de plata, la proporciona el inventario realizado en 1785, donde se indica que “en el nicho principal la imagen de Nuestra Señora de las Nieves de candelero de vestir de verdugado, con el Niño Jesús en los brazos”, referenciándose otras piezas, como las coronas de sendas imágenes, los zapatos del Niño Jesús o la bola del mundo fajada y coronada por una cruz que portaba el divino infante en su mano izquierda [11, ff. 13r-13v].

### La intervención de 1783: José Tiburcio y Francisco José González

Llegado el año 1783, los cofrades deciden intervenir sobre la imagen, recogiendo aportaciones económicas con dicho fin [12]. Aunque desconocemos cual fue el motivo, podemos pensar que tal vez se tratase de una razón de conservación o sencillamente un cambio estético. Tenemos constancia documental de que ese año la imagen va a ser intervenida por el escultor José Tiburcio González y el pintor Francisco José González, según queda recogido en diferentes documentos custodiados en el archivo de la hermandad. Por una parte, en los libros de cuentas de clavería; Cabildo del 16 de diciembre de 1784:

*74. Ytem ciento ochenta y dos reales y ocho maravedíes de vellón / pagados a don Josef Tiburcio González, maestro escultor / por la composición en el rostro de Nuestra Señora de las Nieves y / un verdugado nuevo según recibo.*

*75. Ytem cien reales de vellón pagados a don Francisco Josef de Morales, maestro / pintor, por el costo y trabajo de encarnar de nuevo el rostro y manos de dicha santa ymagen de que se dio recibo. [12, f. 6r]*

Igualmente, en los libros de cuentas de mayordomía aparece reflejado; Cabildo del 16 de diciembre de 1784:

*74. Ytem ciento ochenta y dos reales y ocho maravedíes / de vellón, pagados a don Joseph Tiburcio Gon- / zález maestro escultor, por la compo- / sición en el rostro de Nuestra Señora de las Ni- / ves y un berdugado nuevo según recibo.*

*75. Ytem cien reales pagados a don Francisco Joseph / de Morales maestro pintor por le costo / y trabajo de encarnar de nuevo el rostro / y manos de dicha santa ymajen de que dio recibo. [13] (Figura 6).*



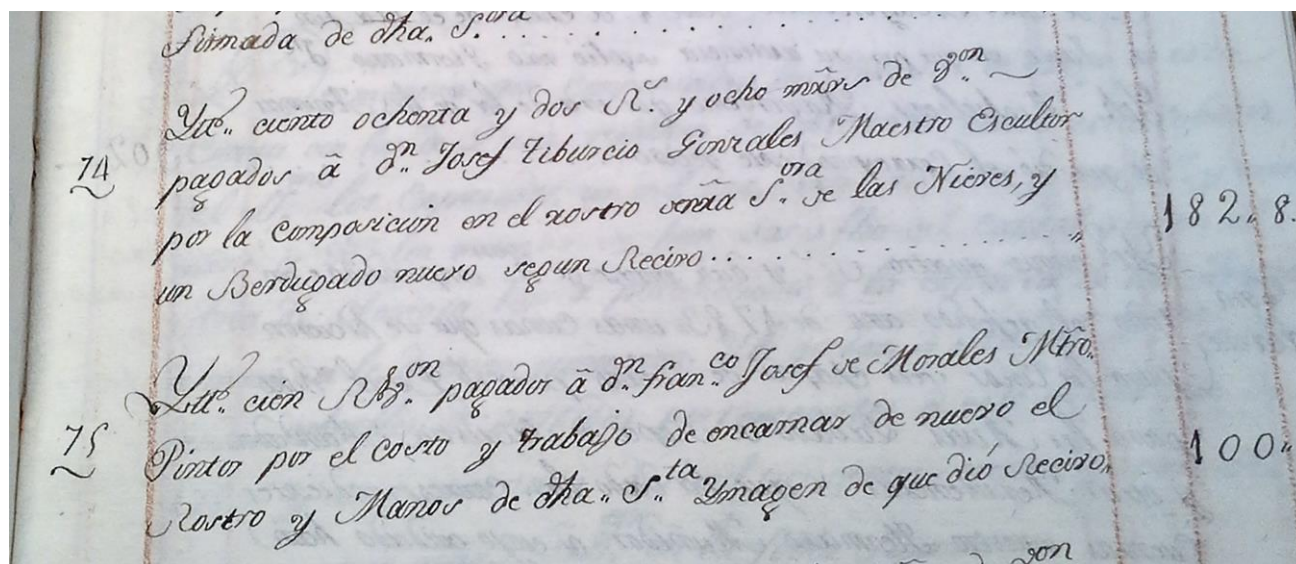


Figura 6. Anotación en los libros de clavería, donde se deja constancia de la intervención AHSSIS [12, f. 6r].

También se conserva el recibo de pago al pintor Francisco José Morales:

*Reseví del señor Don Francisco Antonio Pardo, como / Fiscal de las Cofradías vnidas del Santísimo y Áni- / mas de la Yglesia Parroquial del Señor San Ysidoro de esta / ciudad, cien reales de vellón en plata, por el costo y el / trabajo de encarnar el rostro y manos desta / efigie de Nuestra Señora de las Nieves, propiedad de / dichas cofradías. Sevilla y agosto, 9 del 1783. /*

*Son 100 reales de vellón en plata. /*

*Francisco Joseph de Morales (rúbrica). /*

*Número 75. /*

*Pasado en cuenta (rúbrica) [14]*

Aunque son escasas las referencias documentales que tenemos sobre la biografía de este autor, sabemos que José Tiburcio González fue un maestro escultor que residió durante gran parte de su vida, en la collación del Sagrario [15-16]. Por otra parte, hemos de decir que, para la historiografía artística sevillana, el pintor Francisco José Morales prácticamente ha pasado prácticamente desapercibido.

### Siglo XIX – la imagen sedente

El historiador decimonónico Félix González de León [17], en 1844 da cuenta por primera vez que la Virgen de las Nieves era una imagen sedente: "Sigue después la capilla del Santísimo Sacramento y comulgatorio, con su grande reja, y en el retablo que es de los de mal gusto, se venera una antigua imagen de Nuestra Señora de las Nieves, sentada en un sillón". Años más tarde, en 1889, José Gestoso, tal vez tomando la información de González de León, afirma textualmente al referirse al retablo de la capilla sacramental que "En su hornacina principal se venera una efigie de Nuestra Señora de las Nieves sentada y vestida de telas por lo cual podemos emitir nuestra opinión acerca de la época en que fue ejecutada, si bien algunos autores la califican de muy antigua" [18].

Pese a que las fuentes documentales que hablan sobre la intervención de 1783 no lo refieren taxativamente, hay determinados indicios que nos inducen a pensar que, además de las modificaciones en el rostro y manos, la imagen pudo haber sido transformada para disponerse sentada en este momento, en tanto en cuanto en 1844 como acabamos de analizar, ya era una imagen sedente. En este sentido, sabemos que en 1784 se decidió recortar cuatro puntas a la ráfaga de la virgen, una idea que ya se venía planteando al menos desde 1771:

Con el mismo motivo se cortaron de las puntas de plata que / tiene la santa Ymagen quatro pun- / tas que estorbaban para el invento / como lo vno y lo otro lo expressó / mi hermana doña Ana en el / final de la cuenta que dio en / 19 de agosto de 1771, cu- / yas quatro puntas se han vendido y pesaron trece onzas y / doce adarmes que a precio de / veintte y medio reales la onza / por no ser de plata de ley, impor- / taron todas docienttos ochen- / ta y vn reales y veinte y ocho maravedies. [13] (Figura 7)

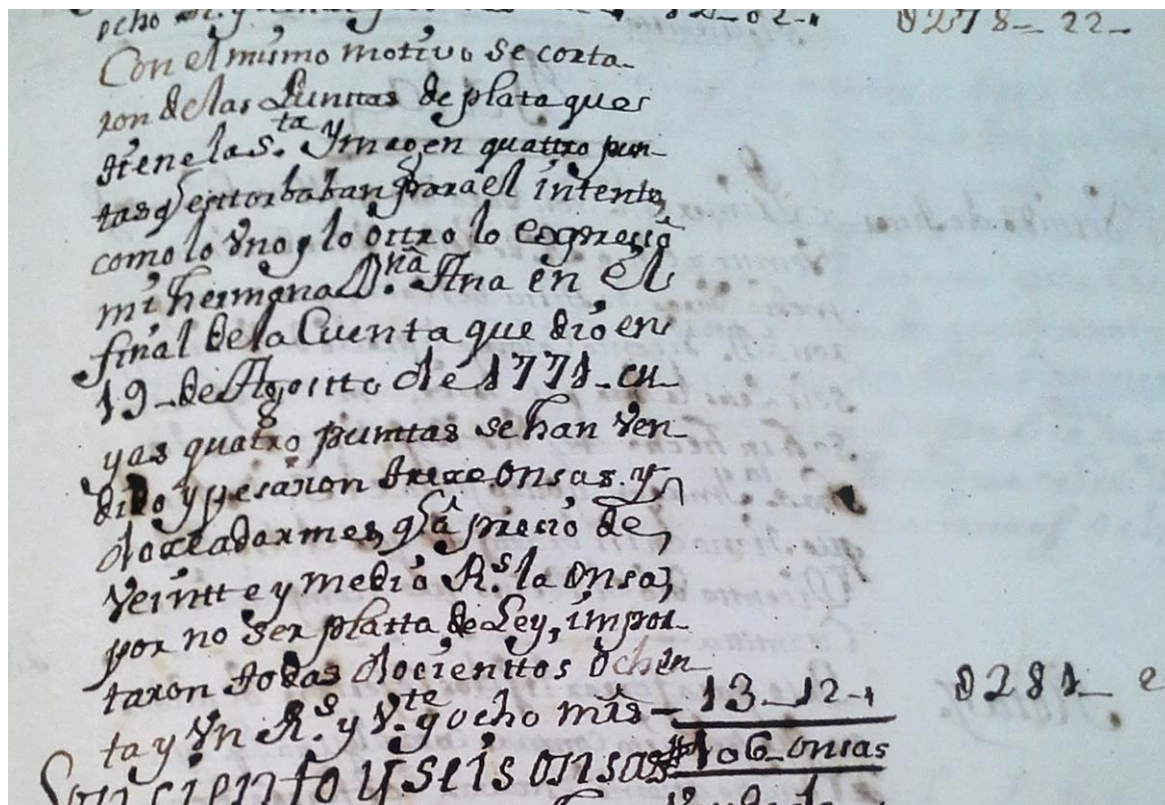


Figura 7. Anotación en los libros de cuentas donde se manifiesta el recorte de la ráfaga de la imagen, debido probablemente a su modificación y consecuente pérdida de altura, al presentarse sentada [13].

Igualmente, en 1784, se van a contratar los servicios de un maestro carpintero para que intervenga sobre el candelero de la Virgen, que posiblemente, acusara una modificación poco profesional en el cambio de postura: "Ytten son mas data catorze reales de vellón que / paguó (sic) a Bernardo Galea carpintero / por su trabaxo de quitar todas las barettas del berdugado de nuestra Señora / y volver a poner de modo que no / causen imperfección al vestido / como sucedía antes" [16, p. 312; 13].

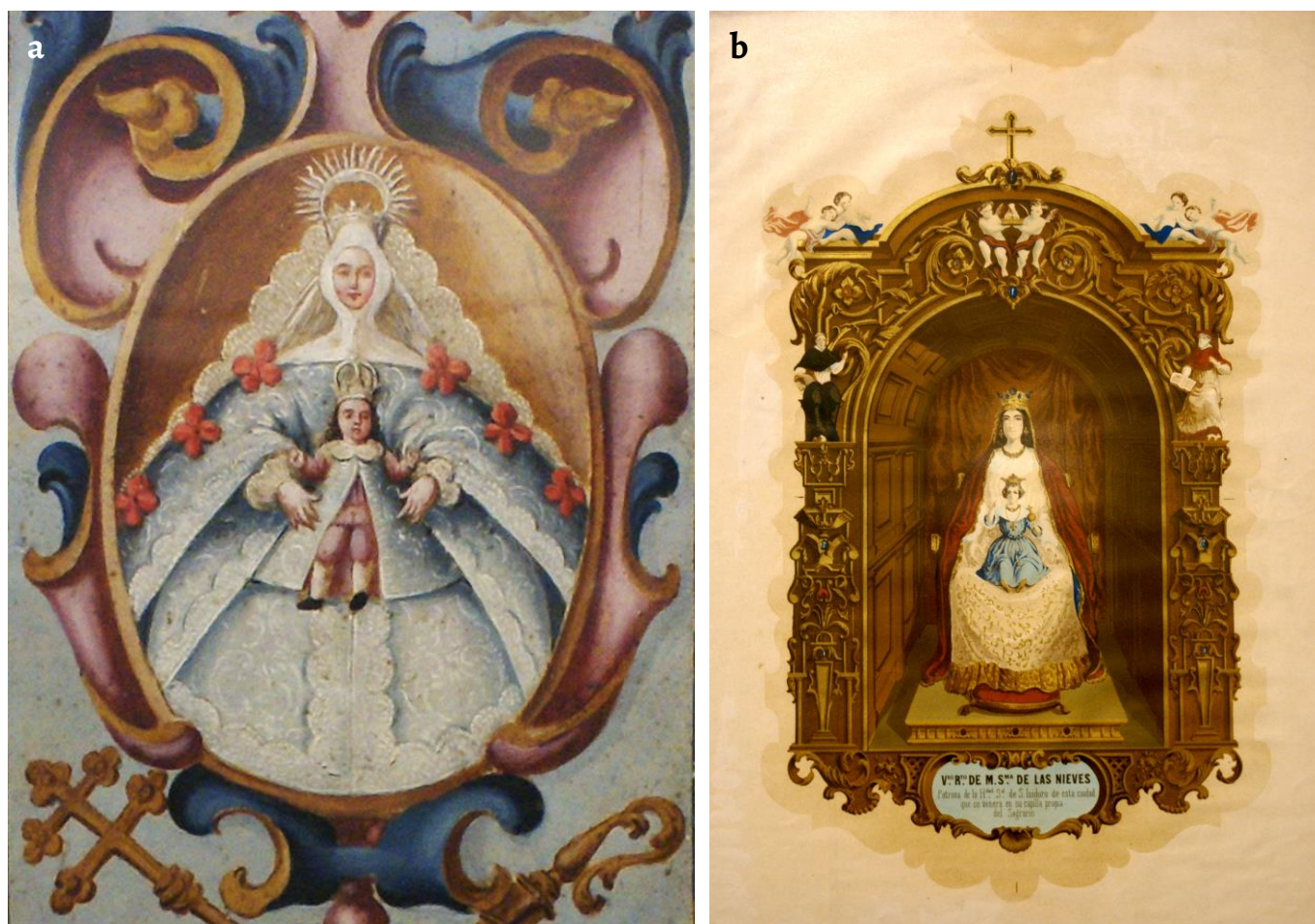
Por último, hay que decir que, muy posiblemente, tal y como había apuntado Gámez Martín, la modificación de la postura de la imagen hubiese repercutido de forma directa en una reducción de la altura de esta y por ello, se hiciese necesario adquirir una peana que sirviera para paliar la falta de altura, tras acusar esta cuestión en el uso cultural de la efigie durante los años 1784 y 1785. En este sentido, cabe resaltar que dos años más tarde de la intervención, es decir, en 1785, el propio encargado de encarnar la imagen se haría responsable de revestir dicha peana con pan de plata [12, f. 32r]. En este momento se debe incorporar también el sillón estilo Luis XVI sobre el que reposa la imagen, contemporáneo a la referida restauración.

Los motivos para el cambio postural podrían tener su origen en el interés por emular a la tan venerada Virgen de los Reyes (que preside la Capilla Real de la Catedral de Sevilla) que en estos años va a tomar especial relevancia; prueba de ello es, por ejemplo, el hecho de que la imagen aparezca en el sello barroco que el cabildo catedral va a aprobar precisamente el 26 de septiembre de 1783 [19]. Habría que señalar igualmente, que la devoción a la Virgen de las Nieves emergerá con fuerza en el último tercio del siglo XVII. Prueba de ello es el hecho de que, en 1665, con motivo de la reinauguración del templo de Santa María la Blanca, se celebraron



unas fiestas donde procesionó la imagen titular del templo el domingo día 2 de agosto, precisamente sobre el paso de la Virgen de los Reyes, estrenando corona, adornada con pedrería y esmaltes. Precisamente en 1673, la hermandad manda abrir un grabado a José Braulio Amat, un indicativo inequívoco de que esta devoción estaba en boga por estos años. Pero lo más curioso de todo es que, aunque la imagen tradicionalmente se había representado de pie, en el primer libro de reglas de esta corporación, fechado en 1732, se representa sentada. Llegados a este punto y atendiendo a la proximidad de ambos templos, cabría preguntarse ¿pudo producirse una "rivalidad" entre ambas devociones propiciando el cambio postural en la que estudiamos?

De forma prácticamente contemporánea a la restauración de la imagen de 1783, se van a llevar a cabo una serie de intervenciones respecto al aderezo de esta, que apuntan nuevamente a que la virgen debió adquirir su postura sedente con motivo de esta intervención. Por ejemplo, se procede a la adquisición de un vestido nuevo "de tisé de realce que se ha hecho para la misma santa ymagen", ya que se había decidido quemar diferentes piezas de la vestimenta de la virgen, en su mayoría confeccionada con telas de hilos de metales nobles, por estar "antiguas y desuirdas" [14]. En este sentido, las fuentes documentales nos informan también de que en estos momentos, se produce un cambio de estilo en la vestimenta de la efigie: "Con el motivo de haverse / vestido la Santa Ymagen con tocas, / como se esttila aora, quedó inservi- / ble el rostrillo de plata sobredo- / rada que tenía y pesaba doze / onzas y dos adarmes que se ven- / dieron al nominado don Ramón / Toledano a veinte y tres reales la / onza que están sobredaroda e im- / portaron docienttossetenta y ocho reales y veintte y dos maravedís" [13]. También se van a contratar los servicios del platero Fernando Lucas Ximénez, para reparar los aditamentos de orfebrería de la imagen [13].



**Figura 8.** Representaciones pictóricas conservadas de la imagen: a) anónimo, tabla de fiestas mensuales, 1775; b) anónimo, litografía Virgen de las Nieves, s. XIX. Hermandad Sacramental de San Isidoro, Sevilla.

Otra fuente de información de interés son las representaciones pictóricas que de la imagen se conservan. En el libro de reglas de 1788 aparece con la indumentaria propia de los Austrias, con corona, ráfaga, media luna a los pies, etc. De igual forma aparece en las tablas con pinturas votivas y fiestas mensuales fechada en 1775. Sin embargo, la actitud erguida o sedente es muy difícilmente diferenciable, como conocemos por otras representaciones marianas suficientemente documentadas y conocidas, como es el caso de la Virgen de los Reyes (Sevilla) o la del Rocío, en Almonte (Huelva). También se conserva, de fecha imprecisa, una estampa de la imagen donde sí aparece de forma clara con una indumentaria historicista, sentada sobre el trono y claramente colocada en el camarín del retablo de Balbás (Figura 8).

### **Siglos XX y XXI**

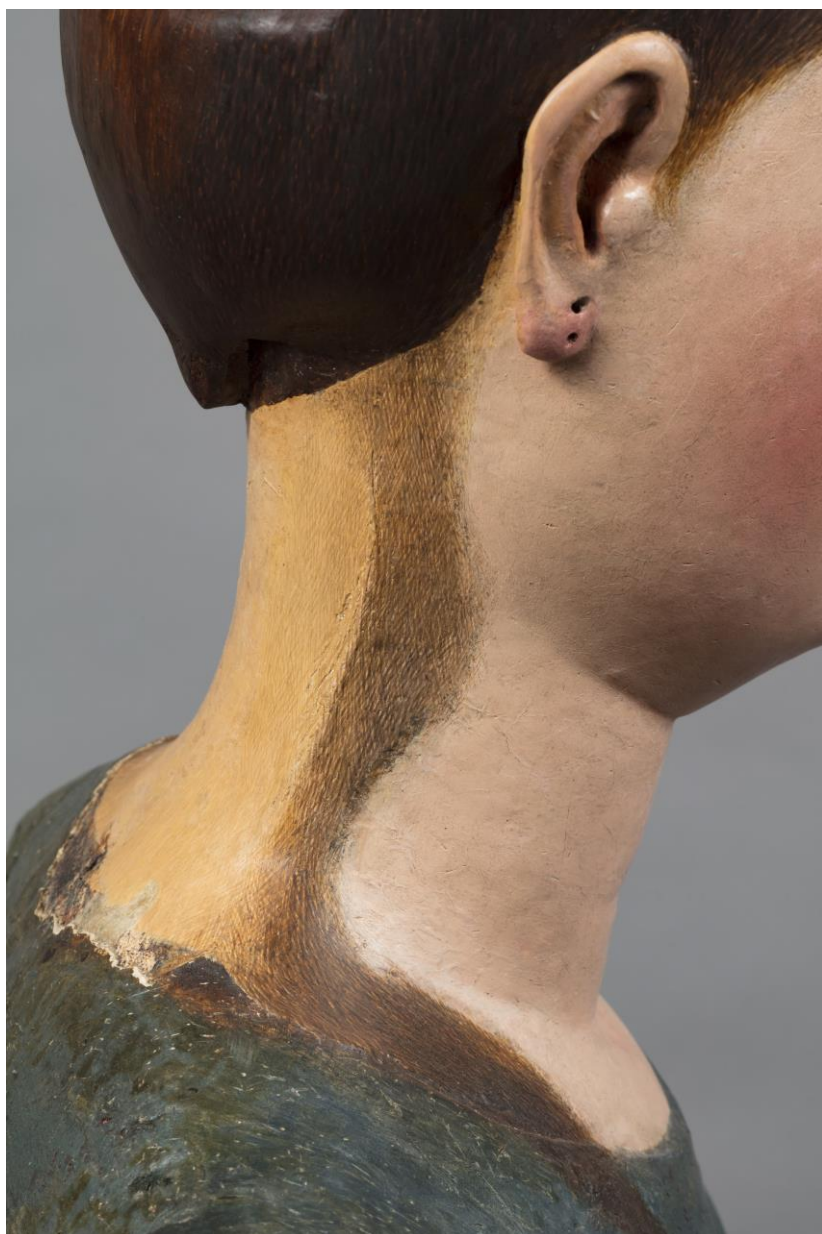
Tras un período de decadencia, en 1975, aquellas ilustres corporaciones Sacramental y de Ánimas que daban culto a la Virgen de las Nieves, van a fusionarse mediante concordia con la de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y Nuestra Señora de Loreto, dando origen a la corporación actual. Sobre el icono mariano que nos ocupa, tenemos constancia fehaciente de que, en esta última etapa de su historia material, no ha sido intervenida en profundidad y sólo ha sufrido actuaciones puntuales como las que se indican a continuación.

En los años siguientes a la referida fusión con la hermandad de penitencia, el escultor y restaurador José Rivera García repara el párpado derecho de la imagen que se encontraba desprendido; posteriormente, en la década de los noventa, el profesor Juan Manuel Miñarro “retoca” ese mismo párpado para “igualarlo con el otro agrandándolo” y limpia los retoques en los párpados colocados en la actuación anterior. También en los años noventa le fueron colocados un par de pestañas por el vestidor de la imagen y modificada por los hermanos de la hermandad el ángulo de la posición de las piernas y retirada la cabellera de estopa. Por su parte, el Niño Jesús fue intervenido parcialmente por el conservador-restaurador David Martínez Amores en los primeros años del siglo XXI [20]. Todos estos datos han sido confirmados con las técnicas de examen aplicadas como la fotografía de fluorescencia ultravioleta.

### **La intervención de 2021: actuaciones y criterios**

Desde el inicio de la redacción del proyecto de intervención tomamos conciencia de la importancia patrimonial de esta imagen, considerando que la escultura que estudiamos, tal y como ha llegado hasta nosotros, es un “palimpsesto” escultórico resultado de su propia historia. Por tal motivo, resultaba inapropiado considerar la evolución morfológica de la imagen, derivada de sus necesidades estéticas, de vestimenta y culto, como un elemento ajeno a los valores patrimoniales de la misma. Así, y en cumplimiento del art. 20.2 de la Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía [21], se han considerado parte integrante de la obra todas las aportaciones que a lo largo de la historia han configurado la morfología actual de la pieza, no considerándose necesaria la sustitución de ninguno de sus elementos si permanecían estables y cumpliendo su función primigenia. A nivel de revestimiento, tampoco era procedente la retirada de las repolicromías históricas incorporadas a la imagen. En este sentido, la reintegración cromática de las encarnaduras ha tenido, como único objetivo, alcanzar una correcta lectura de la obra en su conjunto, ciñéndose al cromatismo circundante de las lagunas a intervenir y evitando recreaciones innecesarias basadas en hipótesis que no estuvieran plenamente fundamentadas. Por tal motivo, las zonas de color coincidentes con la cabellera de estopa retirada se han reintegrado haciendo alusión a esta circunstancia, como también se ha hecho en las zonas visibles de encarnaciones subyacentes, estratos de color del cuerpo, etc. limitándose a establecer una visión homogénea de la pieza en base al cromatismo circundante a la laguna y su especial condición como imagen de culto que no distorsionase los valores patrimoniales conservados (Figura 9).





**Figura 9.** Detalle de la reintegración cromática practicada en la zona de la cabeza.

## Conclusiones

Sin lugar a duda, debe descartarse con rotundidad la hipótesis planteada por Gabaldón de la Banda en la que, atendiendo exclusivamente a su hieratismo y actitud sedente, ha querido vincularla con las imágenes “fernandinas” de análoga postura, como la Virgen de los Reyes de la Catedral de Sevilla, de las “Aguas” localizada en la Iglesia del Salvador, etc. Los datos expuestos corroboran material y documentalmente la hipótesis de trabajo inicial, al probar la preexistencia de un candelero o verdugado en la imagen hasta finales del siglo XVIII o, como muy tarde, antes de 1844. Por lo tanto, más apropiado nos parece considerar que pudiera tratarse de una obra adscrita a la primera época de la “escuela sevillana de imaginería” modificada con posterioridad.

En relación con el Niño Jesús, resulta incuestionable que se corresponde con el prototipo iconográfico implantado por la estética “montañesina”, por lo que no pudo incorporarse a la imagen antes del siglo XVII. De todas formas, y como ha revelado el estudio radiológico, en origen, se trataba de un Niño Jesús de pie, que en esencia vendría a reproducir el modelo

iconográfico del Dulce Nombre de Jesús más difundido en la estatuaria local, es decir, el que el referido escultor jiennense realizó por encargo de la Hermandad Sacramental de la Parroquia del Sagrario en 1606, de los que se conservan numerosas representaciones, que fue mutilado y transformado para ser sentado. Por tal motivo, parece lógico pensar que fue en el momento de la transformación de la imagen mariana cuando fue incorporado y adaptado a su actual postura sedente, en sustitución del original de la imagen.

En segundo lugar, resulta evidente que la intervención de José Tiburcio y Francisco José Morales en 1783 es un hito determinante en la historia material de esta escultura, con una amplia repercusión tanto en limosnas como en la actualización de su ajuar, principales argumentos, como se ha expuesto, de que fue en este momento y no después, cuando se llevó a cabo el cambio postural de la imagen. Sin embargo, es difícil precisar, por la similitud de materiales y técnicas, así como por la corta distancia cronológica entre ambas actuaciones, cuál de las dos repolicromías se corresponde con los trabajos acometidos en 1783. Con todo, la opción más plausible pudiera ser la de que la imagen hubiera sufrido una intervención, en el transcurso del segundo cuarto del siglo XVIII y, por tanto, anterior a la de 1783, motivada por la inauguración del retablo de Balbás y los efectos lumínicos que en él se perseguían. Esto explicaría la colocación de una “pieza de transición” en el candelero que aumentase y ajustase exactamente su altura al espacio del camarín. Además, esta cronología sería coincidente con la datación de la segunda encarnadura y el uso del azul de Prusia en el torso de la imagen. Ya en 1783, la imagen sería intervenida por José Tiburcio en los términos expuestos, correspondiéndose con el aspecto en que ha llegado hasta nosotros: sedente, visible la última encarnadura, ojos de cristal, cabellera de estopa –posteriormente eliminada-, trono estilo Luis XVI, etc. Con todo, al año siguiente, Bernardo Galea habría de rectificar el trabajo realizado, “perfeccionando” el aspecto de la imagen al incorporar las piernas. Ello explicaría la superposición de telas encoladas, hoy retiradas también, sobre parte del candelero y una última aplicación de color azul celeste superpuesta al azul de Prusia en la zona de las caderas.

No obstante, la posibilidad de que los trabajos ejecutados por el carpintero Bernardo Galea en 1784 hubiesen sido todavía sobre un candelero o verdugado erguido, a tenor de los términos que se utilizan en los documentos referidos, nos obliga a establecer una segunda hipótesis – a nuestro juicio menos probable –, en la que el cambio postural y la última policromía se habrían aplicado en una intervención no documentada acaecida entre 1784 a 1844, lo que nos resultaría extraño, sobre todo si atendemos a la relevancia que debió tener este proceso en la corporación y los gastos que acarrearía, no identificados a lo largo de la basta documentación consultada.

Por otro lado, la colocación de la cabellera de estopa podría estar relacionada con la eliminación del uso del rostrillo y el inicio de la indumentaria historicista, al modo que aparece representada en la ilustración mostrada y en los términos en los que las fuentes documentales citadas aluden cuando refieren “Con el motivo de haverse vestido la Santa Ymagen con tocas, como se esttila ahora” [13] lo que apuntaría de nuevo a 1783 como la fecha del profundo cambio en el icono mariano hispalense.

### Agradecimientos

A D. José Manuel Rubio Sotillo y a Dña. Begoña Ríos Collantes de Terán, hermano mayor y mayordoma respectivamente, por su disponibilidad e interés por esta investigación. Igualmente, a D. Manuel Vargas de la Cruz, sacristán y vestidor de la imagen, por las apreciaciones referidas acerca de la obra estudiada.

### REFERENCIAS

1. ‘Orden de 13 de diciembre de 2019, por la que se aprueban las bases reguladoras de concesión de subvenciones, en régimen de concurrencia competitiva, para la conservación-restauración e inventario de bienes muebles del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía’, *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 242 (2019) 22-50, [https://www.juntadeandalucia.es/boja/2019/242/BOJA19-242-00029-18739-01\\_00166842.pdf](https://www.juntadeandalucia.es/boja/2019/242/BOJA19-242-00029-18739-01_00166842.pdf) (acceso en 2021-09-21).



2. 'Decreto 187/1995, de 25 de julio, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, la Iglesia Parroquial de San Isidoro, sita en la Plaza de San Isidoro s/n, en Sevilla', *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 145 (1995), <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/145/2> (acceso en 2021-09-21).
3. González, J., 'Noticias histórico-artísticas sobre la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, titular de la Sacramental de San Isidoro', *Tabor y Calvario* 8 (1990) 16-19.
4. Cómez, R., 'Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio', *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 10 (2016-2017) 107-138.
5. Gabardón de la Banda, F., 'La Hermandad Sacramental de San Isidoro', in *San Isidoro, El Presente de una Tradición*, eds. F. Gabardón de la Banda y A. Dávila-Armero, Delegación de Fiestas Mayores del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla (2013) 18-36.
6. Gámez, J., 'María Santísima de las Nieves. El fervor a la Purísima en la Historia del Arte de la Hermandad Sacramental y de Ánimas Benditas de Señor San Isidoro', *Boletín de las Cofradías* 562 (2005) 884-887.
7. Roda, J., *Hermandades Sacramentales de Sevilla*, Editorial Guadalquivir, Sevilla (1996).
8. Parra, E., 'Análisis químico de la policromía de la Virgen de las Nieves', ms., informe técnico, Larco Química y Arte S. L., Madrid (2021).
9. Roda, J., 'La primitiva Regla de la Hermandad Sacramental de San Isidoro de Sevilla y sus posteriores adicciones', in *Actas del XI Simposio sobre Hermandades y Cofradías de Sevilla y su provincia*, ed. J. Roda, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla (2010) 245-279.
10. Palomero, J., *Las vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla (1983).
11. 'Inventario de Bienes Patrimoniales', ms., Archivo Hermandad Sacramental San Isidoro de Sevilla (AHSSIS), Sevilla, Caja 29, Libro 23, Sevilla (1775).
12. 'Libro de Cuentas de Clavería 1783-1868', ms., AHSSIS, Sevilla, Caja 37, Libro 33, s/f.
13. 'Libro de Cuentas 1783', ms., AHSSIS, Sevilla, Carpeta 231, Libro 37, (1783).
14. 'Comprobantes de caja 1731-1747', ms., AHSSIS, Sevilla, Caja 21, Libro 86, s/f.
15. Véanse Prieto, J., 'Noticias de escultura (1761-1780)', in *Fuentes Para la Historia del Arte Andaluz*, vol. XV, ed. J. M. Palomero Páramo, Editorial Guadalquivir, Sevilla (1995).
16. Ros, F. S., 'Noticias de escultura (1781-1800)', in *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, vol. XX, Ediciones Guadalquivir, Sevilla (1999).
17. González de León, F., *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla...*, Vol. 1, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, Sevilla (1844).
18. Gestoso, J., *Sevilla Monumental y Artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan*, Vol. 3, Oficina Tipográfica El Conservador, Sevilla (1892).
19. Laguna, T., 'Devociones reales e imagen pública en Sevilla', in *Anales de Historia del Arte*, 23(E2) (2013) 127-157.
20. Dominguez Gomez, B., Entrevista con D. Manuel Vargas de la Cruz, Junio 2020, Temple of San Isidoro, Sevilla.
21. Comunidad Autónoma de Andalucía, Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía, <https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-2494-consolidado.pdf> (acceso en 2023-01-30).

RECIBIDO: 2023.1.30

REVISTO: 2023.3.23

ACEPTADO: 2023.7.22

ONLINE: 2024.1.27



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>