

NOTICIAS SOBRE EL PINTOR-RESTAURADOR SEVILLANO DIEGO MATEO DEL PARQUE

A STUDY ON PAINTER-RESTORER SEVILLIAN DIEGO MATEO DEL PARQUE

MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ

El inicio del siglo XIX marcado por la ocupación napoleónica y las nefastas consecuencias provocadas al Patrimonio cultural permitió que se realizasen restauraciones de obras afectadas por el trasiego de las mismas. Un ejemplo fue el pintor sevillano Diego Mateo del Parque, que intervino obras pictóricas significativas, caso de las pinturas de Murillo del Hospital de la Caridad o el nacimiento de la Virgen o el tríptico del Ecce Homo de la catedral hispalense, entre otros.

Palabras clave: restauración, pintura, Sevilla, ocupación napoleónica, Hospital de la Caridad (Sevilla), Catedral de Sevilla, Diego Mateo del Parque, Murillo, Luis de Morales, Domingo Martínez.

The beginning of the XIX century, characterized by the Napoleonic occupation and the harmful consequences caused to the cultural Heritage, allowed the fulfillment of restorations of works affected by the reshuffle of such an occupation. An example was the Sevillian painter Diego Mateo del Parque who participated in relevant artistic works such as the paintings from Murillo in the Charity Hospital, the birth of the Virgin or the triptych of the Ecce Homo of the Sevillian Cathedral among others.

Keywords: restoration, painting, Seville, Napoleonic occupation, Charity Hospital (Seville), Cathedral of Seville, Diego Mateo del Parque, Murillo, Luis de Morales, Domingo Martínez.

La pintura sevillana del siglo XIX ha sido catalogada en tres períodos concretos que se hacen coincidir con cada uno de los tercios en que se divide la centuria.¹ La producción y el trabajo generado durante los primeros años de ese primer tercio fueron mínimos. La ocupación napoleónica, además de imposibilitar esa producción artística, mermó considerablemente el patrimonio cultural de la ciudad. Al robo de grandes obras de arte hubo que sumar la pérdida y el deterioro de no pocas de ellas. Transcurridos esos años de penuria, las distintas comunidades religiosas, principales afectadas en el período de ocupación, se plantearon la recuperación y restauración de sus bienes culturales.

Ello propició que los artistas que residían en la ciudad, o habían vuelto después de la ocupación gala, se ocupasen de restaurar las pinturas y otros objetos artísticos que los franceses entregaron por acuerdos gubernamentales. De igual modo, y tras el restablecimiento de las comunidades religiosas masculinas, éstas pusieron todo su

1 Cfr. VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981.

empeño en recuperar lo que había quedado de su patrimonio, iniciando la tarea de poner al uso sus bienes culturales. Restauraron sus templos y edificios conventuales, bienes muebles como retablos, pinturas, muebles litúrgicos, etc. No obstante, en el mejor de los casos, las restauraciones obedecían a una reconstrucción histórica de los inmuebles, así como de los numerosos bienes muebles deteriorados. Cuando se planteaban la realización de alguna obra, al menos en el campo pictórico, se seguían los cánones de un incipiente neoclasicismo impartido y potenciado por la Academia de Bellas Artes o se seguían las directrices de la pintura de Murillo, que dejó una fuerte estela durante todo el siglo XVIII e inicios del siglo XIX considerándose un valor seguro dentro del quehacer pictórico.²

Concretamente, en este período surge el culto a Murillo y su obra. El interés por adquirir obras del pintor sevillano fue anterior a la Guerra de la Independencia, pero en estos años y con la salida de numerosas obras de la ciudad se cotizan y demandan más sus pinturas en toda Europa.³ Los pintores de la ciudad tratan de emular su estilo, copiándose numerosos originales. Así, por ejemplo, sucedió con los cuadros realizados por Murillo para el Hospital de la Caridad. Fue Carlos IV quien procuró hacer copias de los cuadros para tener las pinturas del genio sevillano en el proyectado Museo Real de Madrid. Encargó el trabajo a Francisco Agustín, pintor de cámara del rey. Según un decreto firmado por el Secretario de Estado en julio de 1800, y dirigido a la Hermandad de la Santa Caridad, éste debía *“hacer una copia de cada uno de los once cuadros de igual tamaño que los originales, y con todo esmero y exactitud, para colocarlos en el mismo lugar que ocupan ahora aquellos”*. La Hermandad mostró su negativa argumentando que no eran propietarios de los mismos sino meros depositarios, que los profesores de Bellas Artes no podrían copiar más los cuadros y se deteriorarían en su traslado. A esta queja por parte de la hermandad, el secretario advirtió que el rey ya había estudiado las ventajas y desventajas del asunto, creyendo oportuno lo dispuesto. En julio de 1801, el pintor Francisco Agustín ocupó una de las casas anexas al Alcázar para realizar su trabajo. Sin embargo, con motivo de un viaje a Gibraltar para reconocer unos objetos de un navío inglés apresado, pasó por la ciudad de Utrera, donde se contagió de una enfermedad y allí falleció. Al poco, la Academia propuso al pintor Joaquín María Cortés, quien se hizo cargo del proyecto, haciendo copias de ellos en el Alcázar hispalense.⁴ Su actividad pictórica vino acreditada por ser un buen copista de Murillo, hasta el punto de conocersele como *“el segundo Murillo”*.⁵

En ese ambiente artístico y dada la revalorización de la obra de Murillo, uno de los pintores sevillanos que participó directamente de la restauración de varios cuadros de instituciones sevillanas durante los primeros años del siglo XIX fue Diego Mateo del Parque. Sin embargo, se sabe muy poco de su vida y obra, aunque recientemente

2 Ibidem. pp. 15-16.

3 Vid. GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La fortuna de Murillo*. Sevilla, 1989.

4 Vid. QUESADA, Luis: *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XIX*. Sevilla, 2001. p. 24.

5 Cfr. VALDIVIESO, E.: *Op. cit.* p. 17.

se han dado a conocer algunos datos sobre las restauraciones practicadas a los cuadros realizados por Murillo para el Hospital de la Santa Caridad y que fueron devueltos tras la ocupación napoleónica.⁶

Diego Mateo del Parque y Estrada era natural de Sevilla e hijo de Juan Mateo del Parque y Josefa Estrada, también naturales de la ciudad.⁷ Aunque se desconoce la fecha de su nacimiento, según los padrones de la Parroquia de San Pedro de Sevilla, vivió en una casa de la calle Imagen, junto a la calle Alcázares desde el año 1802 hasta 1822, sin dejar la ciudad durante la ocupación napoleónica.⁸ Además, se sabe que en noviembre de 1816, José López de Linares, vecino de Écija y residente en Sevilla, arrendó al pintor una casa propiedad de Antonio Fernández de Córdoba, vecino de la ciudad de Granada, situada en la calle Imagen de la parroquia de San Pedro marcada con el número diez, por casi tres años.⁹ Ésta casa puede ser la que habitó durante los veinte años que permaneció en la collación o una casa cercana que utilizase como taller. Y es a partir del año 1822 cuando se desconoce qué pudo suceder en su vida, si bien no nos consta que falleciese. Al no aparecer en los padrones de la parroquia de San Pedro ni él, ni nadie de su familia todo hace suponer que se fue a vivir a otro lugar, desconociéndose si dentro de la misma ciudad o a otra localidad.

Vivía con su esposa Rufina del Pozo y parece que tuvo dos hijos.¹⁰ El primero de ellos, Mariano, está censado en los padrones a partir del año 1813¹¹ y el segundo Celestino María que nació en el año 1803, fue bautizado en la parroquia sevillana de San Pedro.¹² Para abril de 1817 su padre solicitó al arzobispo que pudiese ordenarse de corona, previos los exámenes correspondientes, dada su inclinación al estado eclesiástico, además de recaer en él ciertas capellanías de sangre.¹³ Posteriormente, en

6 Vid. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: “La ocupación napoleónica y el patrimonio pictórico de La iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla”, en *Goya. Revista de Arte*. n. 330. Madrid, 2010. pp. 34-47.

7 Vid. INSTITUCIÓN COLOMBINA (desde ahora, I.C.) ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (desde ahora, A.G.A.S.) Órdenes. Signat. 01022. s/f. Esta información se ofrece en el expediente fechado en abril de 1817 y formado a su hijo Celestino María para iniciar la carrera eclesiástica. La información es aportada por varios testigos, siendo uno de ellos el pintor José Roso, vecino de la collación de San Román, con quien tendría relación el pintor Diego del Parque. En esta fecha declaraba tener 50 años.

8 Cfr. ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE SEVILLA (desde ahora, A.P.S.P.SE.) Libro de Padrones, 1800-1809, 1810-1819, 1820-1829.

9 Cfr. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. Secc. Protoc. Notariales. Leg. 1939. fols. 1076r.v. Documento firmado en 7 de noviembre de 1819 ante Manuel María Rodríguez de Quesada, notario de Sevilla.

10 Su esposa era natural de Jerez de la Frontera (Cádiz) e hija de Pedro del Pozo, natural de Lucena y María Jiménez, natural de Sevilla. Cfr. I.C. A.G.A.S. Órdenes. Signat. 01022. s/f.

11 Vid. A.P.S.P.SE. Libro de Padrones. Año 1813. s/f. casa n. 129.

12 Vid. A.P.S.P.SE. Libro de Bautismos n. 11. (1777-1825) fol. 174r. Bautismo registrado el sábado 9 de abril de 1803.

13 Cfr. I.C. A.G.A.S. Gobierno. Signat. 04654. s/f. documento firmado en Sevilla a 29 de abril de 1817.

el año 1819 obtuvo la suficiencia para poder tonsurarse u ordenarse de corona en las próximas órdenes.¹⁴

Diego Mateo del Parque debió dar sus primeros pasos como pintor en el taller familiar, puesto que su padre Juan Mateo del Parque era dorador, si bien desconocemos qué trabajos hizo. Aparece como fiador de Francisca Paradas, vecina de la ciudad, en el arrendamiento de una casa de la calle Placentines en la década de los ochenta del siglo XVIII. Vivía frente a la Puerta del Compás, y dada la fecha en la que la familia del Parque vivió allí, bien pudo ser el domicilio natal del pintor. Al parecer, la casa le fue arrendada en el año 1787 por la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús.¹⁵

Uno de los primeros trabajos que realizó Diego del Parque para el cabildo catedral fue la composición de una pintura de Murillo. Se trataba de una obra que representaba el Nacimiento de la Virgen y que estuvo colocada sobre el arco de entrada a la sacristía de la capilla de la Concepción grande. En esta pintura, el artista “*acertó a plasmar una afortunada composición, resuelta con alta calidad técnica. La escena inspirada en la realidad doméstica presenta el interior de una estancia con numerosos personajes vinculados todos por un espíritu de alegría y de gozo colectivo*”.¹⁶ Situada en el lado de la epístola de la mencionada capilla, aún se conserva el arco de acceso, apareciendo cegada por el sepulcro del cardenal Cienfuegos realizado en 1881. La pintura que fue costeada por los testamentarios de Gonzalo Núñez de Sepúlveda, patronos de la mencionada capilla, estaba rematada en arco para adaptarse a la forma de la entrada a la sacristía.

Según Angulo, Torre Farfán fue de los primeros que describió la capilla cuando hacía pocos años que se había colocado el lienzo de Murillo. Así dice “*tiene esta insigne capilla al uno de sus costados, para sacristía y otros ministerios, una decentísima capacidad, guarnecida del buelo ayroso de un arco cuya grandeza se oculta en una espaciosa cortina de damasco, agalonada de oro, como también la zaneja que se rodea de lo mismo, perfeccionando lo que ay desde allí al medio punto, una milagrosa pintura de la Natividad purísima de la Virgen; donde gastaron sus mejores tintas los pinceles doctos de nuestro Bartolomé Murillo*”.¹⁷

A mediados del siglo XVIII, ya debió estar muy deteriorado y fue restaurado por Juan Ruiz Soriano, tras aprobarse en cabildo capitular en febrero de 1756.¹⁸ Avanzado el siglo XVIII, Ponz aún la vio ubicada en el mencionado lugar. Describiendo la capilla se dice del lienzo *que es gracioso y muy bello* y que está *colocado en la pared de esta capilla al lado de la epístola*.¹⁹ Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, también lo menciona

14 Vid. I.C. A.G.A.S. Órdenes. Signat. 01022. s/f.

15 Vid. ILLÁN MARTÍNEZ, Magdalena: *Noticias de Pintura (1780-1800)*. Sevilla, 2006. pp.184-185.

16 Cfr. VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003. p. 337.

17 Vid. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*. Madrid, 1981. t. II. p. 135.

18 Cfr. MORALES, Alfredo J.: “Murillo restaurador y Murillo restaurado” en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1987. n. 240. pp. 478-479.

19 Cfr. PONZ, Antonio: *Viaje de España*, 3. tomos IX-XIII. Madrid, 1988. p. 53.

ubicado en el mismo lugar.²⁰ Sin embargo, tan sólo unos años más tarde, cuando redactó su descripción artística de la catedral hispalense, el cuadro ya estaba colocado en el trasaltar mayor y frente a la puerta de la Capilla Real. Ceán lo describió así “*En el primero hay una puerta sencilla, que va a una pieza oscura y pequeña y encima está colocado un excelente lienzo de Murillo, apaysado, que representa el Nacimiento de nuestra Señora. Pocos o ninguno hay de tan célebre profesor que estén pintados con más dulzura, ni con más hermosos colorido que este. La suavidad de las tintas, la templanza de los oscuros y la alta y conveniente luz, que le hiere, detienen a mirarle con sorpresa a todo el que pasa por delante*”.²¹ Y concretamente, el cabildo-catedral en agosto de 1803 aprobó que el cuadro no se moviese de ese lugar, sin informar antes al cabildo.²² Lo cierto es que cuando Ceán lo vio, ya le habían practicado una nueva restauración. La intervención consistió en “*la composición, resanado y limpieza*” del lienzo. Así se hizo constar en el pago que dio Fernando Prieto, veedor de la catedral, tal como se recoge en las cuentas catedralicias.²³ El trabajo fue encomendado a Diego Mateo del Parque, abonándole 2.200 reales por su trabajo.²⁴ En esa última intervención, bien pudo cambiarse de formato al cuadro pasando de medio punto a rectangular.²⁵ Años más tarde, y con motivo de la ocupación napoleónica, el mariscal Soult solicitó el cuadro al cabildo, quien lo trasladó a Francia, formando parte de su pinacoteca. Tras su fallecimiento y la posterior venta de su pinacoteca, el cuadro fue comprado por el gobierno francés y posteriormente situado en el museo del Louvre, hasta la actualidad.²⁶

En la misma fecha en la que se pagó al pintor por la restauración del lienzo de la Natividad de la Virgen de Murillo, el cabildo adquirió una pintura en la que se representaba a Cristo Crucificado con San Juan y la Virgen de tamaño natural por valor de 856 reales. Según la documentación capitular, se trataba de una obra de Roelas que había pertenecido al excolegio jesuita de las Becas. Al parecer lo adquirió un particular, que *sin conocer su mérito* lo compró con otras pinturas por tan sólo cien reales. Su propietario lo conservó hasta que al tratar de venderlo fue adquirido por un *ministro dependiente desta santa iglesia*. En septiembre de 1802, Diego Mateo del Parque *la resanó y fortaleciendo con crudo* por 75 reales, con la intención de que en virtud de auto capitular celebrado el día 3 de octubre de 1804, se colocase en un altar situado a la entrada de la capilla de la Sacristía de los Cálices del templo catedralicio, también llamada capilla de los Dolores. Para ello, el cabildo se planteó quitar el antiguo retablo de estética barroca y colocar otro siguiendo las nuevas directrices artísticas. El retablo se haría en estuco, presentándose el diseño al cabildo. Tras restaurarse el cuadro

20 Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario*...t. II. p. 57.

21 Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981. pp. 33-34.

22 Vid. I.C. A.C.S. Signat. 07214. fol. 129v. Cabildo del miércoles, 17 de agosto de 1803.

23 Vid. MORALES, A.J.: Art. cit. p. 479.

24 Cfr. I.C. A.C.S. Signat. 04496. Año 1802. fol. 6r.v.

25 Vid. MORALES, A. J.: Art. cit. p. 479.

26 Vid. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Op. cit.* t. II. p. 136.

y presentarse el diseño del nuevo retablo, éste nunca llegó a realizarse, buscándose una nueva ubicación para el lienzo presidiendo la misma Sacristía de los Cálices. No obstante, durante esos años, el cuadro permaneció en la oficina del mayordomo.²⁷ Posteriormente, se ha podido saber que la pintura no era una obra de Roelas sino que se trata de una copia de un Calvario, original de Scipión Pulzone, fechada en el primer cuarto del siglo XVII.²⁸ En la actualidad se encuentra en la parte superior de uno de los muros de la capilla de San Andrés.

Otra de las restauraciones realizadas por Diego del Parque para el cabildo metropolitano se recoge en uno de los pagos efectuados al pintor. Para ello, en 20 de septiembre de 1804 le pagaron 500 reales “...por la composición y limpieza de un *Ecce homo*, una *dolorosa* y *san Juan pintadas en tabla de la sacristía de la Antigua*”.²⁹ (Figura 1, 2 y 3) Se trataba del tríptico situado en la sacristía de la capilla de la Antigua del templo catedralicio que ya describió Ceán Bermúdez como “un oratorio con puertas, en el que Luis de Morales pintó un *Ecce homo*, una *dolorosa* y *san Juan de medio cuerpo con toda la prolixidad de su estilo*”.³⁰ En la década de los treinta del siglo XIX, Standish visitó la ciudad y al observar el mencionado tríptico advirtió que había sido restaurado, tal como se recoge en su crónica “Hoy en la sacristía hay un excelente Morales que representa a Cristo en el centro y la Virgen y San Juan en los lados de un oratorio; desgraciadamente se ha limpiado la pintura”.³¹ En la actualidad se encuentra ubicado en la sacristía de los Cálices del templo metropolitano.³² (Figura 4)

27 El mismo Ceán Bermúdez conoció la intención del cabildo, considerándose probable para algún autor, como el promotor de la idea. Vid. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística...*, pp. 92-93. Para conocer más detalles sobre el retablo existente y el que se proyectó, vid. RECIO MIR, Álvaro: “Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la catedral de Sevilla” en *Academia*. n. 86. Madrid, 1998. pp. 381-398.

28 Vid. VALDIVIESO, E.: *Catálogo...* p. 47. Véase fotografía en Figura XX n. 2. El cuadro se encontraba en un lugar inaccesible en la capilla de San Andrés de la catedral.

29 I.C. A.C.S. Signat. 04496. Año 1804. fol. 45v.

30 Vid. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981. p. 90. También se cita en Ídem: *Diccionario...* t. III. p. 188.

31 Vid. STANDISH, Frank H.: *Sevilla revisitada*. Sevilla, 1996. p. 228.

32 Valdivieso lo describe en su *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978. p. 36, de este modo: “*Ecce homo con la Virgen y San Juan. Forman un tríptico con la figura del Ecce Homo en el centro y las de la Virgen y San Juan de los lados. Es obra de gran calidad dentro de la producción del pintor, que puede fecharse en torno a 1650, advirtiéndose en ella influencia notoria del pintor italiano Sebastiano del Piombo, especialmente en la figura de Cristo. Son varios los prototipos similares que se conservan de Morales, siendo el más próximo el de la pinacoteca de Dresde*”. El tríptico fue restaurado por doña Carmen Álvarez Delgado en el año 1996. La tabla había sido atacada por numerosos xilófagos y presentaba numerosos repintes y barnices oxidados, posible fruto de la intervención de Mateo del Parque.

Diego del Parque también realizó obras de menor envergadura para el cabildo catedral, caso de la pintura en color caoba de una estantería o librería nueva con veinticuatro estantes y dos escaleras de mano, por un valor de 3.000 reales de vellón.³³

Durante el período de la ocupación de la ciudad por los franceses, se sabe que estaba en la ciudad gracias a los padrones conservados y, concretamente en marzo de 1811, actuó como tasador de las pinturas que habían sido propiedad de Francisco Nicolás del Campo y Amat. Éste falleció el 15 de enero de ese año, habiendo testado tres días antes. El aprecio de sus pinturas supuso un total de 1.328 reales, destacando una Dolorosa y una imagen de Santa Ana.³⁴

Tras la salida de las tropas francesas de Sevilla, y con motivo de la recuperación de los cuadros de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, le fue encargada su restauración. Se trataba de los lienzos *Moisés haciendo brotar el agua de la roca, la multiplicación de los panes y los peces y San Juan de Dios*, cuyos trabajos se iniciaron en septiembre de 1815. Lo cierto es que aunque el trabajo se realizó con prontitud, los problemas vinieron motivados por la polémica a la hora de pagarle al pintor. El procedimiento para dirimir la cuantía, concluyó con un juicio donde tuvo bastante peso el informe del pintor Cabral Bejarano a favor de del Parque. Argumentó que el pintor había restaurado el cuadro de la natividad de la Virgen de Murillo para el cabildo catedralicio habiendo cobrando más cantidad, incluso siendo de menor tamaño que los tres del templo de la institución caritativa.³⁵

También la parroquia de San Pedro, a la que pertenecía del Parque, realizó reformas en su templo tras la ocupación francesa. La de mayor envergadura fue la eliminación del coro situado en el penúltimo tramo de la nave central. La sillería se ubicó en el presbiterio para lo que hubo que hacer reformas, así como dos altares colaterales a la capilla mayor, obras del ensamblador José Mayorga.³⁶ Éste realizó además nuevo mobiliario para la liturgia.³⁷ Años antes, en junio de 1817, fue del Parque, quien como pintor y dorador, cobró por la pintura y el dorado de seis blandones, un tornavoz y

33 I.C. A.C.S. Signat. 04496. Año 1807. fol. 68 r. Los primeros mil reales fueron dados a cuenta en enero de este año, abonándosele los dos mil restantes el día 20 de marzo.

34 Vid. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. Secc. Protocolos Notariales. Leg. 14742. fols. 84r.115v. Inventario de bienes de Francisco Nicolás del Campo y Amat, fechado en 6 de marzo de 1811. Era sobrino de Benito José del Campo y Salamanca, marqués de Loreto, individuo del cuerpo de Maestranza de Caballería que actuó como su albacea testamentario con su hermano Pedro del Campo y Salamanca, canónigo de la catedral hispalense.

35 Para conocer más sobre el proceso restaurador de los lienzos de la Hermandad de la Santa Caridad, vid. RAMOS SUÁREZ, M.A.: Art. cit.

36 Véase el proceso de transformación en MARTÍN PRADAS, Antonio: *Silleras de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla, 2004. p. 115.

37 Vid. ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: "Algunas noticias sobre el tallista José Mayorga y el escultor Juan de Astorga" en *Laboratorio de Arte*. n. 20. Sevilla, 2007. pp. 298-299.

escalera del púlpito, tres sillones del presbiterio, tres atriles, composición del altar mayor y su sagrario y la cajonera de la sacristía.³⁸

Además, años más tarde, restauró los cuadros del lado de la epístola de la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral hispalense. Los cuadros de la capilla fueron realizados por Domingo Martínez con la colaboración de Andrés Rubira desde 1734 a 1738, siguiendo el programa iconográfico que narra la historia de la Virgen de la Antigua, junto con figuras de santos y santas de la archidiócesis hispalense. Las pinturas del lado de la epístola, que al parecer fue las que restauró, reflejan tres escenas: *La aparición de la Virgen a los musulmanes a través del muro que la ocultaba*, *La traslación de la imagen* y *el venerable Contreras presentando cautivos redimidos a la Virgen*.³⁹ El encargo debió producirse tras el cabildo de canónigos capitulares celebrado en 29 de abril de 1819 en el que decidieron su restauración, dada “*la necesidad urgente que hay de que se compongan*”. Para ello se creó una comisión encargada de averiguar su costo.⁴⁰ En mayo de 1820 del Parque concluyó la restauración de dos cuadros reclamando la cantidad de 4.400 reales, costo más que razonable tras realizar su compostura.⁴¹ Los trabajos concluyeron en mayo de 1820 cuando le pagaron 4.400 reales al pintor.⁴²

Por consiguiente, durante las dos primeras décadas del siglo XIX, el pintor Diego Mateo del Parque, del que se desconocía su vida y obra, fue quien actuó en los cuadros que formaban parte del patrimonio pictórico de la catedral hispalense. Sus trabajos de restauración se centraron en varias obras de Murillo de máxima calidad. Sin embargo, no se han podido conocer cuales fueron los motivos y circunstancias que permitieron su contratación.

38 Vid. A.P.S.P.SE. Libro de cuentas (1815-1818) pp. 57-58. El recibo estaba fechado el 29 de junio de 1817.

39 Vid. VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978. pp. 78-79. Véase sobre el pintor, SORO CAÑAS, Salud: *Domingo Martínez*. Sevilla, 1982; y recientemente *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 2004.

40 Cfr. I.C. A.C.S. Secretaría. Signat. 07230. fol. 79r.

41 Ídem. Fábrica. Signat. 09726. fol. 124v. Solicitud de 17 de mayo de 1820.

42 Ídem. Fábrica. Signat. 04496. s/f. Año 1820. 19 de mayo.

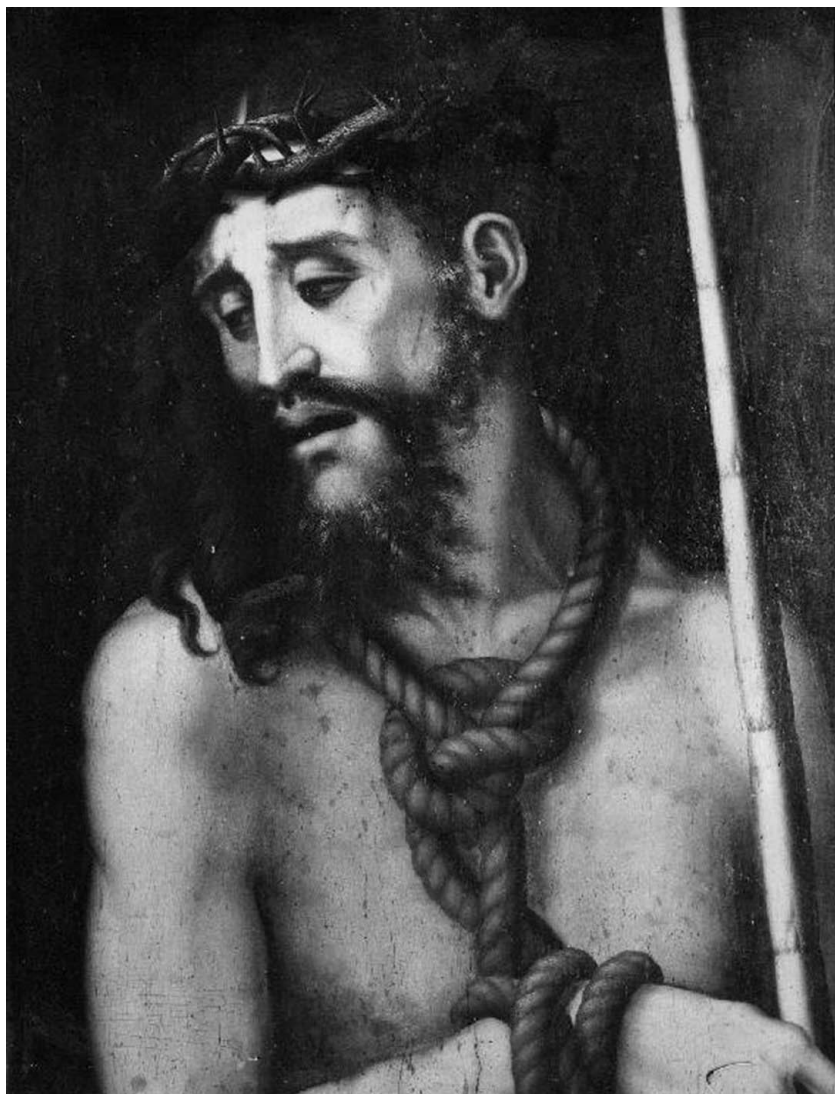


Figura 1. Tríptico del Ecce Homo.(det.) Tabla del Ecce Homo. Luis de Morales. Catedral de Sevilla. Sacristía de los Cálices. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.



Figura 2. Tríptico del Ecce Homo.
(det.) Tabla de la Dolorosa.
Luis de Morales. Catedral de
Sevilla. Sacristía de los Cálices.
Fototeca del Laboratorio de Arte de
la Universidad de Sevilla.



Figura 3. Tríptico del Ecce Homo.(det.)
Tabla de San Juan Evangelista. Luis de
Morales. Catedral de Sevilla. Sacristía de
los Cálices. Fototeca del Laboratorio de
Arte de la Universidad de Sevilla.



Figura 4. Tríptico del Ecce Homo, después de la restauración realizada en el año 1996.
Luis de Morales. Catedral de Sevilla. Sacristía de los Cálices. Foto: el autor.