

# Isidoro de Tapia (hacia 1712 – activo hasta 1771/1777), pintor rococó en la Academia de San Fernando de Madrid

Ismael Gutiérrez Pastor  
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 10 de junio 2011  
Fecha de aprobación: 22 de septiembre de 2011

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
vol. 23, 2011, pp. 137-162  
ISSN. 1130-5517

## RESUMEN

El pintor Isidoro de Tapia es un ejemplo de la compleja situación de la pintura en la España del siglo XVIII. Su formación en la tradición artística barroca de Valencia se transformó cuando se trasladó a Madrid, donde ingresó en la Academia de San Fernando y trabajó al servicio de las Reales Caballerizas del Palacio Real. Se reconstruye su vida a partir de documentos conocidos e inéditos, interpretados en un contexto amplio. Unas pocas pinturas firmadas sirven para agrupar otras de estilo semejante y construir un pequeño catálogo de veintiocho obras que reafirma la personalidad del pintor frente a la otros contemporáneos a quienes se les han atribuido.

## PALABRAS CLAVE

Isidoro de Tapia. Academia de San Fernando. Junta Preparatoria. Reales Caballerizas. Madrid. Pintura española. Rococó. Siglo XVIII.

## ABSTRACT

The artist Isidoro Tapia is an example of the complex situation of painting in eighteenth-century Spain. His training in the Valencia Baroque artistic tradition was transformed when he moved to Madrid, where he entered the San Fernando Academy and worked in the service of the Royal Stables of the Royal Palace. His life is reconstructed from known and unpublished documents, interpreted in a broad context. A few signed paintings are used to group other similar style and build a small catalog of twenty-eight works, which reaffirms the artist's personality in front of the other contemporaries who have been allocated.

## KEY WORDS

Isidoro de Tapia. Academy of San Fernando. Junta Preparatoria. Royal Stables. Madrid. Spanish Painting. Rococo. XVIII century.

## Introducción

No existe hasta la fecha ningún estudio sobre Isidoro de Tapia (Valencia, hacia 1712 – activo en Madrid hasta 1777)<sup>1</sup>, un pintor de origen valenciano que terminó de configurar su estilo en Madrid, si bien en los últimos años se han aportando precisiones cronológicas sobre su vida y se han dado a conocer en catálogos de subastas algunas pinturas firmadas que inmediatamente han permitido una atribución convenientemente contrastada de otras.

Nos encontramos ante un interesante pintor formado dentro de los cánones de la escuela valenciana del

Barroco, pues, nacido en Valencia, en esta ciudad tuvo como maestro a Evaristo Muñoz (1671–1737), pintor de complejas composiciones, luces contrastadas y colorido terroso. Aquí lo encuadró Pérez Sánchez en una breve mención a los pintores tardobarrocos valencianos. Algunos de los contemporáneos de Muñoz y de Tapia, como Hipólito Rovira Brocandel (1693–1765) o Cristóbal Valero (1707–1789), llegaron a viajar a Roma, donde tuvieron ocasión de conocer el ambiente de la pintura rococó romana y de trabajar con Sebastiano Conca (1680–1764). Sin duda alguna, la tradición barroca valenciana fue la base inicial de la formación de

Tapia, a la que bien pudo añadir algunos aspectos de la pintura rococó romana indirectamente asimilados de estos discípulos valencianos de Conca. Tapia no viajó a Roma, sino a Madrid, donde se vinculó en la década de 1740 a los orígenes de la Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes en la que la pintura estaba representada por maestros de la tradición castiza, como Andrés de la Calleja, o por Antonio González Ruiz, más vinculado a las corrientes renovadoras de origen francés. La fortuna de Tapia en la Academia fue desigual y para desgracia suya tuvo que competir con algunos de los más destacados pintores de la época como Luis Meléndez, Luis González Velázquez y Antonio, su hermano; o más tarde con Francisco Bayeu (Zaragoza, 1734–Madrid, 1795). El contacto de Antonio González Velázquez (Madrid, 1723–1793) y de José del Castillo (Madrid, 1737–1793) con Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703–Nápoles, 1766) en Roma y la posterior venida del pintor italiano a trabajar en la corte de Madrid, el peso de su estilo rococó romano-napolitano, fue decisivo en la reorientación del propio estilo de Isidoro de Tapia, quien, como pintor de su tiempo y sobrepasados los treinta años, terminó por abandonar la tradición barroca valenciana y se inclinó a incorporar las diversas corrientes italianas del estilo rococó, bien arraigadas en la corte de Fernando VI y de Bárbara de Braganza gracias a la presencia de algunos maestros de primera línea como Jacopo Amiconi (1682–1765), su discípulo Charles-Joseph Flipart (París, 1721–Madrid, 1797) o Corrado Giaquinto, quien permaneció en España entre 1753 y 1762, siendo nombrado desde el momento de su llegada Director General de la Academia de Bellas Artes San Fernando y director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Con este bagaje formativo y el ambiente de la Academia, Tapia llegó a elaborar un estilo personal dentro de la corriente rococó cultivada por Giaquinto y sus discípulos españoles, puesto de manifiesto a partir de 1755 (*El sacrificio de Isaac*. Madrid, Academia de San Fernando) en refinadas obras de gran calidad que en algunas ocasiones, por desconocimiento o por intereses del mercado de arte, han sido atribuidas a pintores de más renombre como Luis Paret. A partir de algunas pinturas firmadas, de la búsqueda documental y del agrupamiento estilístico de una serie de pinturas dispersas en torno a las obras firmadas podemos abordar ahora la biografía del pintor y valorar su obra.

### Datos biográficos

Los datos más antiguos que se conocen sobre Isidoro de Tapia datan de la segunda mitad del siglo XVIII y son contemporáneos del mismo pintor, ya sean documentos

notariales, datos de la Academia de San Fernando o elaboraciones biográficas eruditas como las de Marcos Antonio de Orellana (Valencia 1731–1807) y Juan Agustín Ceán Bermúdez, contemporáneos suyos y, por tanto, fuentes fiables.

El primer perfil biográfico sobre Isidoro de Tapia es el de Marcos Antonio de Orellana y parece el resultado directo de las noticias del erudito sobre el pintor, pues ambos fueron valencianos. Orellana fijó el nacimiento de Tapia “por el año 1719 o 1720” en la calle de las Barcas, dentro de la parroquia de San Esteban de Valencia<sup>2</sup>, y en el siglo XIX el barón de Alcahalí sentenció que había nacido en 1720<sup>3</sup>. Sin embargo, este primer dato biográfico choca con el que el propio pintor aportó el 11 de agosto de 1764, cuando realizó la tasación de las pinturas de Gabriel Puig, identificándose como pintor de Cámara, residente en la calle de la Montera (de Madrid) y tener cuarenta y ocho años<sup>4</sup>, retrotrayendo su nacimiento al año 1712 o poco antes<sup>5</sup>, lo que probablemente se ajuste mejor a la historia. A través de un poder notarial del 9 de marzo de 1759 sabemos que sus padres fueron Isidoro de Tapia, natural de Valencia, y María Mates, natural de Tortosa, que ya habían fallecido, y que tenía cinco hermanos en Valencia con los cuales trataba de vender unas casas heredadas de su madre. Las casas habían sido construidas por sus abuelos maternos, quienes las dejaron de por vida a una tía, pasando luego a su madre y a sus dos hermanos (José y Tomás), todos los cuales habían fallecido, por lo que las habían heredado el pintor y sus cinco hermanos<sup>6</sup>.

Sobre el aprendizaje pictórico de Tapia, Orellana señala que su maestro fue el pintor Evaristo Muñoz (Valencia, 1684–1737), añadiendo que con su enseñanza “*salió aprovechado con suficiente dibujo y buen colorido*”. Recientemente se ha remarcado esta formación, sin aportar nada nuevo a lo escrito por Orellana<sup>7</sup>. El aprendizaje pudo comenzar a mediados de la década de 1720, en plena madurez de Muñoz, de quien se sabe que vivió y murió en su casa de la plaza de las Barcas<sup>8</sup>, cerca de donde vivían los Tapia. Sobre las primeras obras del joven pintor, parece deducirse del orden expositivo de Orellana que Tapia pintó los lienzos de un altar que estaba en la plazuela de San Bartolomé, junto a la puerta de la Comunión, y las pinturas de Santa Teresa de Jesús y de los cuatro doctores de la Iglesia en las puertas de un armario encargado por Pedro Juncar, que el cliente regaló a las monjas carmelitas de San José de Valencia a cambio de que fuera sepultado en su convento. Nada se sabe de tales pinturas, ni conozco otros datos de la actividad de Tapia en Valencia, aunque recientemente su nombre y el de Félix Lorente han sido señalados entre los pintores del círculo de Evaristo Muñoz que pudieron haber pintado dos grandes lienzos fechados en 1732 del *Desembarco del Cristo del Rescate en Argel* y de la



*Procesión del traslado del Cristo del Rescate por las calles de Valencia* (Valencia, colección Cuadra Oliag)<sup>9</sup>. Con su formación concluida, parece probable que Tapia permaneciera trabajando en Valencia durante una década larga, ya fuera bajo la disciplina de Evaristo Muñoz o de modo independiente.

De nuevo Orellana asegura que en 1743 Tapia se trasladó a Madrid, donde se dio a conocer como “profesor hábil y de reconocido mérito”, titulándose “*Pintor de la Magestad del Señor Phelipe V, por haberle pintado varios coches*”<sup>10</sup>. Dubitativamente recoge que Tapia llegó a ganar premio en la Academia de San Fernando, aunque deja en blanco el año en que pudo ocurrir. Con mayor precisión nos informa de que Tapia viajó a Portugal en 1777 y de que regresó a Madrid<sup>11</sup>, aspectos que no han podido quedar documentados.

Sobre el establecimiento de Tapia en Madrid, es probable que se encontrara en la Corte con anterioridad a las pruebas que la Junta Preparatoria de la Academia convocó en 1744 con el fin de establecer una “*Lista de los discípulos de las Artes de la Pintura y la escultura, examinados, aprobados y recibidos (sic) según su graduación en la Junta Preparatoria de la Real Academia...*”, en la que los arquitectos, pintores y escultores fueron graduados por sus méritos, ocupando Tapia el puesto décimo segundo y último, según consta en el listado que se incorporó al acta de la Junta Preparatoria del 18 de marzo de 1745<sup>12</sup>. Es la prueba documental de la presencia de Tapia en Madrid. Pasaba de los veinticinco años y quizá llegaba a los treinta y tres, según hagamos el cómputo por la noticia de Orellana o por la declaración del pintor. Sin duda alguna era una edad avanzada, pero semejante a la que tenían sus condiscípulos más destacados, como Luis Meléndez (Nápoles, 1716–Madrid, 1780), Luis González Velázquez (Madrid, 1715–1763) o Manuel de Chozas (activo en Madrid entre 1736–1752).

Ceán Bermúdez, que utilizó el manuscrito de Orellana, simplificó la riqueza de sus datos, aportando la precisión de que Tapia había sido “*individuo de mérito de la Real Academia de S. Fernando*” desde el año 1755 y que en dicha institución se conservaba una pintura suya, representación del *Sacrificio de Abraham*, aunque al editar su obra en 1800 no sabía si el pintor había fallecido<sup>13</sup>. Caveda recuerda a Tapia entre los pintores de los reinados de Felipe V y Fernando VI que seguían “*su propia inspiración sin atenerse a modelo alguno*” y menciona el “*lienzo (del Sacrificio de Isaac) ya olvidado en que aparecen las equivocadas apreciaciones de la época, si bien algún tanto disminuido su mal efecto con la gracia y la frescura del colorido*”<sup>14</sup>. Más recientemente, los fondos documentales de la Academia han servido para señalar el *cursus honorum* de Tapia<sup>15</sup>.

Cuando hacia 1743 Tapia se trasladó a Madrid, se sumergió de inmediato en la vida socio-profesional de

los pintores de la Corte. En 1750 fue uno de los pintores exonerados de asistir a la procesión del Viernes Santo –un asunto de connotaciones gremiales contrarias a la dignidad de la pintura y a los estatutos de la Academia que se remontaba a 1634–, porque era uno de los que tenían destino y estaba ocupado en el Palacio Real pintando diversos adornos<sup>16</sup>.

Las noticias personales son escasas y sólo algunos documentos notariales de 1759 nos proporcionan datos de su familia valenciana y de su matrimonio. El 9 de marzo de 1759 Isidoro de Tapia dio poder a Antonio Esquerrer, maestro tejedor de sedas y velos de Valencia, para que en su nombre vendiera la parte de unas casas que de manera conjunta con sus otros cinco hermanos tenía en la ciudad valenciana. Al día siguiente, 10 de marzo, otorgó testamento, nombrando heredera a María Jordán, su mujer. Se trata de un documento corto y sin interés en lo relativo a la pintura, un testamento redactado gozando de buena salud, que parece pensado para asegurarse frente a contingencias imprevisibles a la hora de emprender algún viaje. En los folios inmediatos y con la misma fecha se encuentra el testamento de María Jordán, natural de Zaragoza, hija de Francisco Jordán, de Calatayud, y de Teresa Pérez, de Zaragoza. Como se nombran herederos el uno al otro, en ambos documentos comparecen los mismos testamentarios y albaceas: don Juan Sáenz de Arce –a quien ella manda una caja de plata–, don Juan Pérez y don Manuel de Lezo. No declaran hijos, por lo que podría pensarse que, o bien no los tuvieron o que se malograron o, menos probable, que llevaban poco tiempo casados<sup>17</sup>.

### De discípulo de la Junta Preparatoria a académico de mérito

De los primeros pasos de Tapia en Madrid parece derivarse que su establecimiento en la Corte tuvo que ver con su promoción profesional. Su llegada coincide con la constitución de la Junta Preparatoria que adquirió forma el 13 de julio de 1744, poniéndose entonces en marcha lo que terminaría siendo la Real Academia de San Fernando, aprobada el 8 de abril de 1752. Su participación durante los últimos meses de 1744 y primeros de 1745 en la prueba establecida por la Junta Preparatoria para aprobar, graduar y recibir a los sus primeros discípulos así parece indicarlo. Sabemos que el 1º de octubre de 1744 se estaba realizando la prueba de un dibujo de un grupo de dos figuras a partir de modelo vivo, cuya idea había partido de Louis Van Loo, pero se había tenido que suspender por indisposición de uno de los modelos y no se pudo acabar antes de final de mes<sup>18</sup>. Con la prueba dilatada y aplazada, en la Junta de 12 de noviembre se informó de como algunos aspirantes se llevaban

los dibujos “*que se hacían corregir en sus casas o en las de sus maestros*” y luego presentaban como propios, razón por la cual se acordó que se solicitaran de los aspirantes nuevos dibujos del “*grupo de los dos modelos vivos que estaba próximo a poner D<sup>n</sup> Luis Vanlo (Van Loo), maestro director actual...*”, advirtiendo que los dibujos debían quedar todas las noches en la Academia, en poder del director y bajo llave hasta que se concluyeran “*para que no se pudieran alterar ni corregir por otra mano*”. De esta manera se quería preservar la graduación y los derechos que se adquirirían de cara a las promociones futuras en el seno de la Academia. Una vez concluidos los dibujos de la primera prueba fueron reconocidos en la Junta del día 12 de noviembre, “*pero no fue posible graduar ni calificar en este nuevo examen la suficiencia de los pretendientes de las plazas de discípulos aprobados, porque de los diez y seis que se examinaron en la Junta del 8 de octubre, algunos han faltado con varios y justos motivos, y también han acudido a dibujar otros nuevos, de quienes no se tenía noticia y cuyas habilidades son sobresalientes, o a lo menos no desestimables; por lo cual y para poder hacer la graduación con mayor conocimiento y fundamento, y sin agravio del derecho de los pretendientes, se acordó en la Junta por votos unánimes y conformes que se suspenda la declaración y admisión de los discípulos aprobados por aora y hasta tanto que puedan concurrir todos, de los cuales hay algunos ocupados en las prevenciones de fiestas reales que se están haciendo, sin dejar tampoco cerrada la puerta al mérito extraordinario de otros que quieran aspirar a este nombramiento*”<sup>19</sup>.

El 28 de enero de 1745 se informaba que aún no se había hecho la segunda prueba para graduar discípulos a causa del rigor de la estación invernal y la distancia desde la que tenían que venir algunos aspirantes, y que se aplazaba la colocación del grupo de los dos modelos vivos hasta la última semana de febrero<sup>20</sup>. En los acuerdos de las Juntas Preparatorias del 18 de febrero y del 18 de marzo se informó haberse hecho el “segundo y último examen” de los dibujos de los discípulos de pintura y escultura, y que habían sido aprobados doce que se anotaron en una lista dentro del acta<sup>21</sup>. La Junta Preparatoria concluía así el proceso para seleccionar a sus primeros discípulos y establecer la referida “*Lista de los discípulos... examinados, aprobados y recibidos (sic) según su graduación en la Junta Preparatoria de la Real Academia...*”, en la que los méritos de Tapia le llevaron a ocupar el duodécimo y último puesto<sup>22</sup>. Una vez realizada la prueba y la graduación, los diversos arquitectos, pintores y escultores fueron recibidos oficialmente como los primeros discípulos de la naciente institución<sup>23</sup>. Es de suponer que tiempo antes el pintor se encontrara en Madrid, quizá desde 1743 tal y como escribió Orellana, y es de suponer que hiciera todo el concurso, aunque su

nombre no comparece en los documentos hasta el 18 de marzo de 1745.

Como discípulo de la Junta Preparatoria, la obligación de Tapia era aspirar a la mejor formación. A finales de 1745 la Junta recibió el encargo del rey de estudiar el modo de seleccionar un pintor, un escultor y dos arquitectos “para que pasen a Roma a continuar sus estudios” y así se acordó realizar la convocatoria otro concurso<sup>24</sup>. Para el 30 de diciembre ya había una relación de ocho “pretendientes para Roma” a los que se les daba un mes de plazo para realizar la prueba. Entre los pintores estaban Tapia, Antonio González Velázquez y Luis Meléndez<sup>25</sup>. El 3 de febrero de 1746 se fijó el tema de Lot y sus hijas para la prueba de repente del concurso y se señaló el día 9 para su realización<sup>26</sup>. El fallo del día siguiente excluyó a Tapia y seleccionó a Antonio González Velázquez, Ignacio Javier García e Ignacio de Llamas Chacón para pasar a la siguiente prueba de “colorido”<sup>27</sup>. Era el primer concurso convocado por la Junta Preparatoria y el orden de los acontecimientos no se desarrolló como hubiera sido de desear: algunos pintores no llegaron a tiempo, otros pidieron ser incorporados al concurso una vez iniciado y a los arquitectos les era insuficiente el plazo dado para su prueba. A los seleccionados se les unirían el pintor y grabador Carlos Casanova (Ejea de los Caballeros, 1709–Madrid, 1770)<sup>28</sup> y el arquitecto-decorador Alejandro González Velázquez<sup>29</sup>. En un documento del 14 de abril de 1746, firmado por Juan Moreno y Sánchez, conserje de la Junta Preparatoria, se relata la convocatoria y las incidencias de su desarrollo, que duró durante cuarenta días laborables entre el 25 de febrero y el 18 de abril<sup>30</sup>.

Aun cuando Tapia quedó excluido de la prueba de colorido, nos interesa tener en cuenta todo el proceso a fin de aclarar mediante la contextualización general algunas dudas. Para la segunda prueba se propuso el tema del “*Sacrificio del Patriarca Abraham cuando el Ángel le ympidió diese el golpe a su hijo Ysac*”, que debía pintarse en un lienzo de vara y media de alto por vara y seis dedos de ancho (aproximadamente 124 x 100 centímetros). Los pintores admitidos en la prueba debían plasmar su idea en un papel en blanco antes de ejecutarla en el lienzo. Ignacio de Llamas se retiró del concurso cuando ya había transcurrido la mitad del tiempo y Carlos Casanova se incorporó a él cuando faltaban muy pocos días para que terminase el plazo, de modo que los tres pintores seleccionados inicialmente comenzaron la prueba, aunque entre los tres que la terminaron Francisco Casanova llegó a ella mucho más tarde.

Como Moreno Sánchez se expresa con alguna confusión, Arnaiz sugirió que el número de los pintores concursantes pudo llegar a ser de cinco y que el quinto pudo ser Tapia, apoyando su hipótesis en el hecho de que se conserve en la Academia de San Fernando una pintura del

*Sacrificio de Isaac*, identificado como obra de Tapia desde finales del siglo XVIII, y cuyo tamaño algo mayor que el exigido en el concurso suscita ciertas dudas<sup>31</sup>. Pero lo cierto es que, cuando Moreno Sánchez dice que “*llegado el día [de empezar todos sus operaciones, el 25 de febrero, después de carnaval] sólo concurrieron 5 de ellos (y los demás me avisaron de que no podían por entonces asistir)*”, creo que debemos entender que se refiere a todos los concursantes de todas las artes, y no sólo a los de pintura, mostrando de paso que no había obligación de comparecer el día señalado para comenzar la prueba, sino de ejecutar el ejercicio en el plazo establecido, pues en estas condiciones fueron admitidos fuera de los plazos tanto Francisco Casanova como Alejandro González Velázquez. Por otro lado, en la *Relación de lo acordado...* en la Junta Particular del 28 de abril de 1746 se dice que se premió a Antonio González Velázquez, pintor, por su mayor habilidad frente “*a la de los otros dos opositores...*”<sup>32</sup>, en este caso opositores de pintura. El *Sacrificio de Isaac* de Tapia no puede relacionarse con este concurso y probablemente tendrá que ver con su nombramiento de académico de mérito en 1755, cuyo procedimiento reglamentado, según veremos, incluía la presentación de un memorial y una pintura.

El poco éxito de Tapia en este primer concurso coincide con su dedicación a la pintura de carruajes en las Caballerizas Reales, destino que ocupó en 1746 y desempeñó hasta 1771 según se desprende del su expediente personal en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

Cuando la Junta Preparatoria dio paso a la Academia de San Fernando, la institución convocó en mayo de 1753 el primer concurso de premios anuales de bellas artes, fijando el día 16 para que se propusieran los temas y dando seis meses para el desarrollo de las pruebas<sup>33</sup>. Se imprimió un anuncio. El 7 de diciembre se hacían preparativos para la entrega de los premios establecida para el día 23 y para la entrega de los ejercicios y la prueba de repente que sería el día 16 de diciembre<sup>34</sup>. En el acta de la junta general de los días 16, 19 y 20 de diciembre se constata que Tapia era uno de los siete aspirantes al premio de pintura de primera clase, que se había hecho la segunda prueba y que se había examinado facultativamente, aunque el resultado se reservó hasta el día 23<sup>35</sup>. Concebida en dos partes: la prueba de pensado y la prueba de repente, para la primera se propuso a los concursantes el tema de “*La elección de don Pelayo por rey de España*” y para la segunda “*El sacrificio de Noé y de su familia después de haber salido del arca*”, alzándose con el primer premio Francisco Casanova (Zaragoza, 1734–México, 1778) y con el segundo Juan Rufo<sup>36</sup>. Al no haber sido premiado, la Academia no conserva los trabajos de Tapia, por lo que no es posible valorar cuál era su estilo y nivel artístico en este momento.

El 4 de abril de 1754 la Academia se dio por enterada del memorial presentado por “Dn Ysidro (*sic*) de Tapia” en el que pedía que se le diera el grado de académico en atención “*a su asistencia a los estudios de la Academia, y haber sido uno de los doce discípulos que se graduaron en febrero y marzo de 1744*”. Quiere ello decir que Tapia llevaba más de diez años vinculado a la Academia, aunque no lograra destacar en los premios convocados. La institución aplazó su decisión<sup>37</sup> y el pintor siguió en el desempeño de sus cometidos docentes. Bajo la dirección de Antonio González Ruiz, que junto con Louis-Michel Van Loo era uno de los pintores en activo de la Junta Preparatoria, Tapia realizó en 1755 el dibujo de una figura, elegido en la junta del 9 de marzo para formar parte de la colección que la Academia tenía destinada al aprendizaje de los estudiantes<sup>38</sup>.

El 11 de julio de 1755, tras presentar un cuadro que representaba a las tres nobles artes, del que nada más se sabe, se le concedieron por unanimidad honores de “académico supernumerario en la clase de mérito”<sup>39</sup>. Tras presentar otro memorial, del que la junta tuvo noticia el 22 de octubre de 1755, fue hecho académico de mérito<sup>40</sup>. El 25 de enero de 1756 asistió a la junta pública general de distribución de premios<sup>41</sup>.

Es en el contexto de estos nombramientos, especialmente del segundo, donde hay que situar la pintura del *Sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando). El acceso a las plazas de académico de mérito estaba perfectamente establecido en los estatutos y así aparece en el “*Método que observa la Academia de San Fernando en la creación de Académicos de Mérito*” (1758) donde se recogen normas anteriores y se ponen casos, entre ellos el de Tapia: “*Pintura y escultura. Para ser académico de mérito en estas dos artes el pretendiente debe presentar por mano del Protector o Viceprotector, y no por otra alguna, un memorial, siendo pintor con un quadro historiado... Si su crédito de buen pintor o escultor es público y afianzado con obras que estén a la vista de todos, el Protector o Viceprotector admiten el memorial, e informados de las calidades del pretendiente, si lo tienen a bien, dan cuenta a la Academia; en ella se examina la obra presentada, se hacen las diligencias posibles para averiguar si es de mano del que la presenta: se compara con otras que se tienen por suyas, y se hacen todas las demás inquisiciones que dicta la prudencia para venir en conocimiento del mérito del autor y de la obra. En constando por unánime consentimiento de los profesores que la obra es del que la presenta, y que se puede proceder a votar se hace la votación secretamente, y si el pretendiente ha sido discípulo de la Academia y consigue la pluralidad de votos queda admitido, pero no habiendo sido discípulo necesita dos de las tres partes de los votos que concurren*”<sup>42</sup>. Algo más adelante la Academia hacía gala de los muchos

que habían pretendido el título y no habían sido juzgados dignos de ser propuestos por el Protector, a pesar de haber presentado “obras de pintura y escultura”, aunque si lo habían logrado Francisco Tramullas, (supernumerario el 4 de abril de 1754), Isidoro de Tapia (supernumerario en la misma fecha, al que el 22 de octubre de 1755 se le hizo Académico por haberse adelantado mucho) y varios más.

Es lógico pensar que Tapia siguiera el protocolo establecido. Si para alcanzar el grado de supernumerario presentó una *Alegoría de las Tres Nobles Artes*, para el de académico de mérito pudo haber presentado el *Sacrificio de Isaac*, aunque la primera de las pinturas no parece conservarse en la Academia y de la segunda no hayamos encontrado ninguna referencia en sus actas.

Cuando el *cursus honorum* académico comenzaba a encauzarse, la noche del 12 de octubre de 1759 Tapia se vio involucrado en un confuso acontecimiento en el que participaron igualmente Felipe de Casto, director de escultura, y Ventura Rodríguez, director de arquitectura, un incidente de graves consecuencias que arrastró a todos ellos al destierro de la Corte durante casi todo el año de 1760. Por razones que los documentos de la Academia no explicitan, ese día se produjo un grave enfrentamiento entre don Juan Graf (o Graef), que asistía a los cursos de la Academia como observador curioso, y Felipe de Castro, a resultas del cual Graf, que había sido insultado por Castro “*con palabras muy injuriosas y descompuestas... (sin que Graf) le diese el menor motivo, pues consta que se comportó con toda cortesía y humildad*”, fue puesto en el cepo, para lo cual, según los Estatutos, no perteneciendo a la Academia, nadie tenía facultad. Graf se quejó formalmente al marqués de Sarria y éste ordenó al secretario de la Academia, Ignacio de Hermosilla, una investigación interna a partir de la cual tomar las medidas adecuadas. El 15 de octubre ya se había tomado declaración a diez miembros de la Academia, averiguándose que la acción de Castro había sido secundada por Rodríguez “*con menos inmoderación*” en los insultos, y por Tapia, quien “*no solo aprobó públicamente y en el lance los ultrages que se hacían..., sino es (sic) también sugirió a Dn. Felipe de Castro que le pusiera en el cepo*”. Ante el “*perverso exemplo*” de este abuso de autoridad, la junta particular se propuso satisfacer la injuria hecha a Graf acordando suspender a Castro por un año de sueldo, voz, voto y asiento en las Juntas; a Rodríguez por medio año; y a Tapia, que no tenía sueldo fijo en la Academia, se le suspendió por dos años de voz, voto y asiento. A Graf se le escribiría explicándole los castigos de sus agresores. Sin embargo, se les mantenía la obligación de asistir a sus tareas docentes<sup>43</sup>.

El día 19 de octubre la Junta comunicó su investigación y acuerdo a Ricardo Wall, Protector de la Academia, para que lo aprobara. Estimaba que Castro merecía un

castigo más severo, como ponerle también en el cepo o exigirle que se disculpara en público, pero no se atrevía a dictarlo porque “*el genio indócil de Castro le precipitaría... a excesos o inobediencias que acercarían su perdición*” y lo consideraba “del todo incorregible”. El 21 de octubre Wall escribió al secretario Hermosilla, aprobando los acuerdos de la junta particular y proponía que los tres artistas cesaran en sus funciones docentes a partir del día 22, en tanto el rey tomaba una decisión definitiva<sup>44</sup>.

El asunto se prolongó durante el año siguiente, pues Castro y Rodríguez, sin pedir disculpas a la Academia por el daño causado, exigieron ser oídos como si ellos fueran los agraviados. La Junta particular les dio un mes de plazo para que reconsideraran su actitud<sup>45</sup>. Al no haberlo hecho, el 19 de agosto de 1760 la Academia pidió al rey que él mismo impusiera su castigo a los artistas, porque Castro menospreciaba a los consiliarios y a los profesores de la institución, y con Ventura Rodríguez perjudicaba el funcionamiento de la Academia<sup>46</sup>. Por resolución del 30 de agosto Carlos III confirmó la suspensión de sueldo, empleo y honores de los tres artistas, añadiendo una orden de destierro “a quince leguas de Madrid y Sitios Reales; pero todo hasta que pidan perdón a la Academia de su falta y desacatos”. El 4 de septiembre Castro y Rodríguez comunicaron a la Academia que estaban dispuestos a cumplir la orden del rey. El día 10 comunicaban en cartas separadas que habían llegado a Valladolid y pedían al Viceprotector de la Academia su mediación para alcanzar el perdón que pedían. La Junta particular vio todos los documentos el 15 de septiembre y acordó pedir al rey que levantara el destierro, lo que efectivamente debió de ocurrir de modo inmediato<sup>47</sup>.

Lo que en las actas de la Academia resulta explícito para Castro y Rodríguez no lo es para Tapia, aunque consta *a posteriori* que también se vio afectado por la orden de destierro a un lugar que no se menciona, quizá otro distinto de Valladolid, pues de haber sido el mismo parecería lógico pensar que los tres se hubiesen disculpado a la vez, reclamando el perdón y la vuelta a Madrid. Sin embargo, Isidoro de Tapia actuó de modo individual y algo más tarde que Castro y Rodríguez. En la Junta ordinaria del 28 de octubre de 1760 se dio lectura a un memorial del pintor en el que exponía que había sido incluido en un decreto y desterrado de la Corte. El acta no entra en los motivos, ni en las fechas en que ocurrió el caso, ni en el destino y la duración del castigo, pero Tapia solicitaba a la institución que, puesto que Felipe de Castro y Ventura Rodríguez habían alcanzado el indulto del rey, suplicaba que se le habilite “*en los mismos términos que a ellos para volver*”, acordando la Junta interceder por él<sup>48</sup>.

Tapia consiguió poco después el deseado indulto y retomó su carrera académica. En la junta ordinaria del



20 de diciembre de 1761 fue propuesto, en terna con Manuel Álvarez y Pedro Michel, para la plaza extraordinaria de Teniente Director de pintura, plaza que obtuvo Álvarez por doce votos frente a los cinco de Tapia<sup>49</sup>. Las ocupaciones de Álvarez harían que Tapia y Michel se hicieran cargo de sus obligaciones docentes en la Academia, que la institución quiso gratificarles en 1764 con el dinero retenido a Álvarez, pero que ellos rechazaron aduciendo su deseo de servicio<sup>50</sup>. Quizá haya que relacionar este gesto de desprendimiento con la solicitud de Tapia sobre la provisión de la plaza de Teniente director de pintura que se estudió y se decidió aplazar en la misma junta particular<sup>51</sup>. Poco después, el 13 de enero de 1765 Tapia, Carlos Casanova y Francisco Bayeu formaron la terna propuesta para cubrir la vacante de Teniente Director de Pintura por muerte de Luis González Velázquez, siéndole concedida a Bayeu (17 votos), mientras que Tapia y Casanova sólo lograron un voto cada uno. Las discusiones previas a la votación suscitadas entre los académicos son de gran utilidad para entender los intereses de la Academia y la personalidad de Tapia, pues habiéndose planteado si se debería atender a los servicios prestados a la institución o a la pericia de los aspirantes, Felipe de Castro, director de escultura, se decantó claramente por la pericia y capacitación del futuro Teniente Director, por ser lo conveniente para la buena enseñanza. Tras la votación, sólo en igualdad de votos se priorizó a Tapia por ser *“antiguo y distinguido discípulo y a que ha asistido a la enseñanza con puntualidad siempre que se le ha avisado...”*<sup>52</sup>. Lo que argumentaron los académicos sobre la asistencia de Tapia a la enseñanza era sin duda cierto.

Desde que en 1755 fuera nombrado académico de mérito Tapia asumió su papel en la Academia de San Fernando, concurriendo con elevada frecuencia a las juntas públicas y generales, con excepción del periodo de suspensión y destierro fuera de Madrid entre octubre de 1759 y agosto de 1760. Tampoco se detecta su asistencia en los años 1761 y 1763, y en alguna otra ocasión aislada<sup>53</sup>. Entre 1762 y 1765 Tapia asistió a todas las juntas generales y públicas de la Academia, en las que se votaban los premios de los concursos y se hacía entrega de las medallas de cada una de las clases, pero posteriormente no vuelve a comparecer en las actas<sup>54</sup>.

### **Pintor de carruajes en las Caballerizas Reales (hacia 1746–1771)**

Isidoro de Tapia ejerció como pintor de las Caballerizas Reales por espacio de más de veinticinco años. El 8 de abril de 1756 Tapia presentó un memorial solicitando la plaza de pintor de las caballerizas reales que había quedado vacante por fallecimiento de Pedro de

Peralta (hacia 1688-1756)<sup>55</sup>, exponiendo que era académico de San Fernando y que llevaba más de once años sirviendo en la Real Caballeriza, *“los seis (últimos) actualmente egerciendo su empleo y pintando los coches que ocurrieron para el servicio de ambas Magestades con la aprobación de sus jefes”*, así como las ventajas que se derivarían del nombramiento, porque *“podrá con menos coste del Real Herario hazer las pinturas que ocurran en la referida Caballeriza...”*. El 24 de abril de 1756 el Caballerizo Mayor, duque de Medinaceli, confirmaba que la exposición de Tapia era cierta y que había recibido nombramiento de pintor de las Caballerizas el 5 de mayo de 1751, mostrándose favorable a que se le concediera la plaza<sup>56</sup>. Aunque el nombramiento efectivo databa de 1751, el memorial del propio Tapia nos retrotrae al año 1746, en el que estaría sirviendo a Felipe V, mientras que en 1756 el rey era Fernando VI. De ahí la expresión *“ambas Magestades”*. No consta que la demanda de Tapia fuera correspondida con un nombramiento oficial, aunque en un documento de tasación de 1765-1766 se titula *“pintor de Cámara”*. Sin embargo, se mantuvo activo en las Caballerizas Reales hasta 1771, año en que causó baja *“por retiro”*, lo que permitió que Santiago Fernández y Peñalosa (Madrid, 1734–1800) pasar a ocupar su plaza el 9 de junio de dicho año, según declararon de su viuda e hijos al pretender una pensión en el año 1808<sup>57</sup>.

La fecha extrema que consta de la actividad de Isidoro de Tapia se refiere a 1777, año en el que, según Orellana, hizo un viaje a Portugal del que regresó de nuevo a Madrid<sup>58</sup>. Si la fecha es correcta, no deja de ser curioso que Tapia emprendiera a tan avanzada edad (entre cincuenta y siete y sesenta y cinco años) viaje de ida y vuelta a Portugal, cuando tan sólo hacía seis que había decidido retirarse del servicio en las caballerizas Reales. El año de 1777 fue importante en las relaciones entre las coronas de España y Portugal, pues se firmó el tratado de San Ildefonso sobre las fronteras de ambos estados en América meridional. El mismo año la reina viuda de Portugal, María Ana Victoria de Borbón, hermana del rey Carlos III, regresó en visita fraterna a España después de más de cincuenta años de ausencia. Desconocemos los motivos y duración del viaje de Tapia a Portugal.

### **Actividad profesional y obra**

Los datos de carácter profesional que podemos aportar a la vida de Isidoro de Tapia son escasos. De hecho, sobre el largo periodo dedicado a la pintura y decoración de coches y carruajes en las Caballerizas Reales, en las que con seguridad estuvo ocupado entre 1751 y 1771, no podemos aportar ninguna obra.



Como tasador de pinturas, el 18 de junio de 1753 fue nombrado para valorar los cuadros de la testamentaria de Prudencio Antonio de Palacios, importante jurista, caballero de Calatrava (1735) y miembro del Consejo Supremo de Indias (1741)<sup>59</sup>. El 8 de agosto de 1764 se le nombró para tasar las pinturas de Gabriel Puig, identificándosele como “*pintor de Cámara, en la de la Montera*”, es decir, que vivía en la calle de la Montera de Madrid<sup>60</sup>. Hizo la tasación el 17 de agosto, declarando tener cuarenta y ocho años de edad<sup>61</sup>.

Sin embargo, conservamos al menos dos pinturas firmadas: una *Mater Dolorosa* (Madrid, colección particular)<sup>62</sup> y un *David triunfante* (Madrid, colección particular)<sup>63</sup>, y una tercera: *El sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando)<sup>64</sup>, adjudicada por Ceán Bermúdez y Caveda. Por desgracia, ninguna está fechada, aunque la de la Academia puede datarse hacia 1755. Por razones de estilo hemos agrupado en torno suyo un conjunto importante de obras de temática religiosa, gusto complaciente y estilo rococó, sin duda orientado al consumo devocional. En ellas se aprecian los orígenes y la formación de Tapia en el ambiente del último barroco valenciano, caracterizándose por las tonalidades oscuras producidas por las imprimaciones rojizas de las telas que no llegan a cubrir de color y que forman parte de los efectos expresivos del acabado final. También encontramos pinturas de colorido claro y dorado, quizá más tardías en su producción, entre las que se encuentran algunas de exquisito refinamiento que en ocasiones han sido consideradas como obras de Luis Paret. El nexo de unión entre unas y otras está en los modelos humanos de los abundantes ángeles niños que las habitan, con muy características caras y ojos, convertidos en sello personal. En las páginas siguientes analizaremos estas obras, agrupándolas por su temática, e intentaremos establecer una cierta secuencia temporal.

De todas estas circunstancias, así como del carácter de su obra, parece deducirse que Tapia tuvo un cierto éxito oficial en la Academia, labrado a fuerza de antigüedad y constancia, y en las Reales Caballerizas. En cambio, su proyección pública fue escasa si la medimos a través de la ausencia de encargos públicos para iglesias o conventos. La mayor parte de la obra de Tapia parece estar pensada para la devoción privada y en ella se incluye tanto las pinturas de pequeño tamaño, llenas de anecdotismo y colorido, como las abundantes Inmaculadas, el tema más popular del gusto español de los siglos XVII y XVIII. Entre sus probables clientes sólo podemos señalar al impresor de estampas (maestro estampero) Manuel Santos Alcalde que en 1788 poseía una Inmaculada Concepción de mano de Tapia. Si la fecha excede en algunos años la de la actividad documentada del pintor, las otras noticias que relacionan a propietarios y coleccionistas –como los duques de Osuna, el conde de

Adanero, el marqués de Castro Serna o los duques del Infantado– con pinturas de Tapia son ya de los siglos XIX y XX. No debe prestarse demasiada credibilidad a alguna otra que sin fundamento documental ha relacionado una *Inmaculada Concepción* de Tapia, atribuida a Luis Paret, con el infante don Luis de Borbón.

### Sobre la actividad de Tapia en Valencia

No se conservan, que sepamos, o no conocemos ni documentos ni obras sobre la actividad pictórica de Tapia para el periodo inmediatamente posterior a la terminación de su aprendizaje formativo con Evaristo Muñoz, antes de que se trasladara a Madrid hacia 1743, con la excepción de las pinturas que mencionó Orellana. Recientemente Félix Lorente (1712–1787)<sup>65</sup> e Isidoro de Tapia han sido relacionados por su condición de discípulos de Evaristo Muñoz con dos grandes lienzos del *Desembarco del Cristo del Rescate en Argel* y de la *Procesión del traslado del Cristo del Rescate por las calles de Valencia* (Valencia, colección Cuadra Oliag)<sup>66</sup>. Según consta en la cartela que lleva el segundo, se pintaron en 1732 y se destinaron a la decoración de las paredes laterales de la capilla de los Medina del convento de Santa Tecla, familia que ejercía el patronato. E. Tormo los atribuyó a Vicente Salvador Gómez<sup>67</sup> y, recientemente, L. Arciniega García los ha situado en el entorno de Evaristo Muñoz, apuntando a Lorente y Tapia como posibles autores<sup>68</sup>, mientras que C. Rodrigo Zarzosa prefiere considerarlos obras anónimas de 1732<sup>69</sup>. Ambas pinturas destacan por su interés documental, social y arquitectónico. Desde el punto de vista artístico no es imposible que sean obras del entorno de Evaristo Muñoz. Sin embargo, la consideración de Tapia como uno de los ejecutantes de las pinturas parece poco probable en función de la incierta cronología de su vida y, en todo caso, resulta imposible identificar su estilo.

### Obras firmadas y documentadas

Es preciso comenzar este análisis por las tres pinturas firmadas o documentadas referidas: *El sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando), el *David triunfante* (Madrid, colección particular) y la *Mater Dolorosa* (Madrid, colección particular).

*El sacrificio de Isaac*<sup>70</sup> es la única obra de Tapia que cita Ceán Bermúdez<sup>71</sup> y con esta atribución figura en el *Catálogo* de 1819<sup>72</sup>, la comenta Caveda<sup>73</sup> y aparece en el *Inventario* de 1964<sup>74</sup> (Fig. 1). La cercanía de los testimonios avala la atribución. Arnaiz dudó de la misma por considerar que, en el contexto del concurso de 1745 en el que la supuso pintada, era más lógico que el cuadro



Fig. 1. Tapia. *El sacrificio de Isaac*. Hacia 1755. Madrid, Academia de San Fernando.



perteneciera a cualquiera de los concursantes que habían pasado a la prueba de colorido (Carlos Casanova, Ignacio Planes o Ignacio Javier García), que a Tapia, que fue excluido de esa prueba<sup>75</sup>. De ser así, las dos pinturas de este tema y del siglo XVIII que se conservan en la Academia medirían lo mismo, pues tenían que ajustarse al formato dado. Sin embargo, mientras que la pintura ganadora de Antonio González Velázquez se atiende *grosso modo* a las medidas del concurso<sup>76</sup>, la otra del mismo tema y época es de tamaño mayor y su estilo es claramente el de Tapia. No se ha podido determinar con total exactitud cuando ingresó en la Academia la obra de Tapia, aunque lo más probable es que lo hiciera hacia finales de 1755, cuando consta documentalmente que el pintor aspiraba a ocupar algún puesto de honor en la institución. En julio de 1755 la Junta de la Academia dio cuenta de un memorial de Tapia, según el cual el pintor había presentado un cuadro de “*las tres nobles artes*” y pedía que en atención a su “*aplicación y mérito, se le conceda el honor que sea del agrado de la Junta*”, la cual le concedió “*los honores de Académico supernumerario en la clase de mérito*”<sup>77</sup>. Tal cuadro, si es que se quedó en la Academia, no ha sido identificado. Pero el 22 de octubre del mismo año, tras cumplir los requisitos protocolarios previos de presentar a la Junta de la Academia un memorial y una pintura, se le concedieron por unanimidad honores de “académico supernumerario en la clase de mérito” por la pintura<sup>78</sup>. El *Sacrificio de Isaac* se inscribe sin duda en este contexto y el caso de Tapia, junto con los de Francisco Tramullas (supernumerario el 4 de abril de 1754) y algunos otros eran las confirmaciones de la regla general<sup>79</sup>. Sin embargo, no hemos hallado mención alguna a esta pintura en las actas de la Academia.

*El sacrificio de Isaac* es una composición de historia muy adecuada para demostrar el progreso y madurez del aspirante ante la institución. Su estilo permite identificarla con la que citan Ceán Bermúdez y Caveda, una pintura compleja y monumental en la que las figuras de carácter delicado se disponen en una diagonal en profundidad que conduce a una escena secundaria con las figuras de Abraham e Isaac orando. A pesar del fuerte volumen de la figura del anciano, el ángel e Isaac muestran cuerpos más delicados, marcados por rasgos e influencias característicos del rococó como los ojos achinados de Isaac recordando a los tipos de Guisado. La figura del ángel es muy característica de los modelos de Tapia por su rostro ovalado, su cabellera ensortijada y sus ojos almendrados con el párpado resaltado. El colorido claro del desnudo masculino adquiere densidad y variedad en los ropajes azules y rojos de Abraham y el ángel, sumiéndose todos en una ambientación nocturna. Como obra que intenta mostrar la suficiencia de Tapia ante la Academia, quizá sea una pintura más elaborada y

mejor acabada en las aplicaciones del color sobre la imprimación rojiza de la tela, lo que permite ver la actualización de Tapia.

Todo en *El sacrificio de Isaac* evoca la pintura rococó de Corrado Guisado, quien desde 1753 se hallaba en España y había sido nombrado Director General de la Academia de San Fernando, cuyo reconocimiento deseaba Tapia.

La *Mater Dolorosa* (Madrid, colección particular) (Fig. 2) está firmada en la hoja del puñal que traspasa el pecho de María<sup>80</sup>. Se trata de una composición devocional de medias figuras en la que la Virgen muestra su llanto, desencajada e implorante, con las manos apretadas en un gesto que nos lleva hasta los modelos de Tiziano y de Ribera. El carácter piadoso y sentimental se refuerza con las dos figuras de ángeles portadores de los clavos y la corona de espinas como símbolos de la pasión, proporcionándole un tono más sentimental y anecdótico que el de las composiciones de referencia. A pesar del pequeño tamaño de la pintura, toda la superficie se cuaja de querubines dolientes, trazados con la certeza de las pinceladas que aprovechan de nuevo la imprimación rojiza para modelar las cabezas y ligeros toques de un blanco sucio para definir semblantes. Más trabajados están la figura y el color de la Virgen, especialmente el manto azul. El parco repertorio de color acentúa la intensidad dramática de la figura. En pinturas como esta es posible apreciar cómo Tapia domina la técnica y cómo con pocos trazos, con empastes muy diluidos y aprovechando la base roja de la preparación obtiene resultados de gran efecto.

También el *David triunfante* (Madrid, colección particular) (Fig. 3) es obra firmada en la hoja de la espada<sup>81</sup>. Tapia representa al joven David de pie y cargando el peso sobre la pierna derecha, en actitud de descanso, con el cuerpo cubierto solamente con unas pieles y un cinturón del que queda prendida la honda. Su cuerpo semidesnudo muestra una anatomía blanda y mórbida, especialmente acentuada en la cabeza y el rostro del héroe, iluminados con luces blancas que los hacen más evanescentes. David lleva la espada en la mano derecha y descansa la cabeza de Goliat degollado sobre unas rocas. La figura ocupa el primer plano de la composición y su luminosa carnación contrasta con el general ambiente rojizo de las rocas, del suelo, de la sangre y de los nubarrones pardos, rotos por la claridad de la escena del fondo en la que se ha representado un campamento militar con tiendas y jinetes. No hay otros colores que los pardos rojizos, el blanco mezclado con carmín en pequeñas cantidades, pues hasta el sombreado del contorno del rostro de David aprovecha la imprimación rojiza, y un azul sobre la armadura de Goliat. La sensación general de la pintura es que Tapia traza y perfila con el pincel, relegando el dibujo a un segundo plano.

### La serie de la Vida de la Virgen

Uno de los conjuntos más característicos del estilo de Isidoro de Tapia, resuelto dentro de los cánones del rococó con un colorido claro y una factura de gran soltura técnica, son los ocho lienzos de asuntos de la vida de la Virgen, separados en la última década en dos grupos de cuatro pinturas, que hoy pertenecen al Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza de Málaga [*Visitación de la Virgen a Santa Isabel, Adoración de los Reyes Magos, Huida a Egipto, Regreso de Egipto (o Las dos Trinidades)*] (Figs. 4, 5, 6 y 7) y a una colección particular de Madrid (*Nacimiento de la Virgen, Desposorios de la Virgen, Anunciación, Adoración de los pastores*)<sup>82</sup> (Figs. 8, 9, 10 y 11). Todos proceden de la antigua colección del conde de Adanero, de la que pasaron a la colección Castroserna. Dentro de la unidad de estilo, factura y colorido que presentan los ocho lienzos, llama la atención el cambio de escala en las figuras de unas pinturas respecto a otras, mucho más robustas y corpulentas las de la *Anunciación* (Fig. 9) y la *Adoración de los pastores* (Fig. 11), y más esbeltas las restantes. Una variedad tal de composiciones y temas parece haber requerido al pintor echar mano de composiciones ajenas, de modo que nos vienen al recuerdo series como la de Carlo Maratta en S. Isidoro Agrícola de Roma, modelos de Peter Paul Rubens o figuras y combinaciones cromáticas del barroco madrileño de los siglos XVII y XVIII. No todas las pinturas están realizadas con el mismo cuidado y entre ellas se aprecian diferencias de calidad en los acabados. Sin embargo, su indudable unidad viene dada por el carácter menudo de las narraciones y por la solemnidad de las figuras principales frente a la viveza de los personajes secundarios. Ahora el colorido es muy variado, de gran pureza y luminosidad, especialmente los azules del manto de la Virgen, pero también la rica gama de rojos, amarillos, ocre, blancos y verdes que destacan sobre las imprimaciones terrosas, acentuadas en las escenas de ambientación nocturna o interior, y aclaradas con celajes blancos y azules en las escenas al aire libre. Las tipologías de los personajes, de los ángeles y querubines señalan indudablemente a Tapia como autor, pintando con rapidez, interesado en las manchas de color, refinadas cuando las matiza, y despreocupado por la corrección del dibujo. El tono minucioso, el colorido intenso, los brillos y las luces blancas sobre las ropas señalan la asimilación de los estereotipos estilísticos del rococó, aunque algunas composiciones resulten aún claramente barrocas.

### Interpretaciones del tema de la Inmaculada Concepción

A juzgar por las obras conservadas, Tapia cultivó el tema de la Inmaculada Concepción con gran asiduidad.

Existe un elevado número de versiones del tema, cuya unidad de estilo coincide con el de las obras firmadas por el pintor. Su temática común permite que podamos apreciar mejor su originalidad en la interpretación de esta iconografía y sus deudas respecto a la obra de otros pintores anteriores o contemporáneos, aunque a falta de ejemplos fechados no resulte fácil establecer una evolución o proponer una cronología. Como confirmación casi contemporánea de esta dedicación al tema concepcionista tenemos el testimonio del inventario de dote matrimonial de Manuel Santos Alcalde, maestro estampero de Madrid, fechado el 22 de noviembre de 1788, en el que se identifica con toda claridad una *Inmaculada Concepción* de Isidoro de Tapia, la única pintura de la casa que se tasó en 400 reales<sup>83</sup>. Resulta imposible identificar el cuadro con alguno de los doce de temática inmaculadista, con modelos marianos y angélicos semejantes, aunque el pintor suele cambiar el esquema compositivo de la figura principal y la complejidad de las glorias, y sean frecuentes ciertas variaciones de calidad. Si intentamos aplicar un cierto criterio de organización y evolución cronológica, quizá uno de los ejemplares más antiguos sea el que pasó por el comercio anticuario de Madrid en 1999, hoy en paradero desconocido<sup>84</sup> (Fig. 12). La Virgen viste túnica blanca y un amplio manto azul con pliegues de trazo largo y quebrado, adoptando una posición erguida en la que tiene cabida la flexión de la pierna izquierda que hace que el cuerpo se ondule ligeramente. Destaca sobre un fondo de nubes azuladas y ocre claros, sembrado de querubines en grupos de tres y de ángeles niños portadores de algunos atributos marianos (espejo, azucena, palma y rosas). Todos muestran las fisonomías características en cuanto a los rostros carnosos y pálidos, ojos de párpados gruesos y cabelleras ensortijadas de tonalidad pajiza, trazadas con facilidad que en ocasiones llega a convertirse en descuido.

En esencia, la composición anterior se repite en la figura central de otra *Inmaculada Concepción* (paradero desconocido)<sup>85</sup>. Los ángeles se agrupan de otra manera sobre el fondo de luces doradas y cambian sus formas, sus acciones y los atributos que portan: aparecen ángeles mancebos al lado derecho de la pintura; uno de los niños de los pies sujeta a la serpiente por la cola; y otros, a media altura del lado izquierdo, portan un espejo de perfiles curvilíneos y asimétricos, característicamente rococó frente al espejo recto de la primera versión. También el rostro de la Virgen ha sufrido un cambio, sustituyendo las formas redondeadas de párpados gruesos por otras de ojos almendrados, más cercanos al estilo de Corrado Giaquinto. Este ejemplar es casi idéntico al que se conserva en el convento de Santa Paula de Sevilla, con una insostenible atribución a Mateo Cerezo el Joven (1637-1666), procedente de los bienes heredados por sor Cristina de Arteaga (1902-1984) de su madre, doña





Fig. 2. Tapia. *Mater Dolorosa*. Madrid, colección particular.



Fig. 3. Tapia. *David triunfante*. Madrid, colección particular.



Fig. 4. Tapia. *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 5. Tapia. *Adoración de los Reyes Magos*. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.





Fig. 6. Tapia. Huida a Egipto. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 7. Tapia. Regreso de Egipto. Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Fig. 8. Tapia. Nacimiento de la Virgen. Madrid, colección particular.



Fig. 9. Tapia. Desposorios de la Virgen. Madrid, colección particular.



Isabel Falguera y Moreno (1875-1968), duquesa viuda del Infantado y marquesa de Santiago (Fig. 13). No presenta más variaciones que el ángel que deja la cola de la serpiente para agarrar el cuerno de la luna y un modelo de la Virgen algo más esbelto y de rostro más agraciado, además de un mejor estado de conservación<sup>86</sup>. El colorido es de una claridad suave blanca y azul sobre un fondo dorado que amortiguan las tonalidades rojizas de la imprimación.

Este colorido es mucho más terroso y tostado en la *Inmaculada Concepción* que se conserva en el monasterio de la Encarnación Benedictina (San Plácido) de Madrid<sup>87</sup>, que por ello se encuentra estilísticamente más cerca de los ocho cuadros de la vida de la Virgen analizados más arriba (Fig. 14). De presencia frontal, Tapia utilizó un nuevo modelo de Virgen, más vertical, con la curvatura de la cadera menos pronunciada, un manto de menos vuelo y con las manos cruzadas sobre el pecho. La peana de ángeles niños es mucho más rica con figuras completas de ángeles niños que portan rosas, azucenas, palma y olivo, lo que da pie al pintor para introducir en los cendales, las flores y las ramas colores más variados y brillantes. Los rasgos del rostro de la Virgen emparentan sin dificultad con los de la *Visitación* (Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) y otras pinturas de la misma serie. La tonalidad rojiza predomina en la mitad inferior del lienzo, mientras en la mitad superior las triadas de querubines se funden con los resplandores del Espíritu Santo, perdiendo una corporeidad que Tapia escalona desde las tonalidades carmines hasta las pinceladas y veladuras blancas. La disminución de la escala de esta corona de cabezas provoca un notable efecto de profundidad.

En relación con el modelo concepcionista de las Benedictinas de San Plácido se encuentra otra *Inmaculada Concepción* (Pozuelo de Alarcón, colección particular) que se dice firmada por Antonio de Pereda y fechada en 1656. Al darlo a conocer se la encuadró “dentro de los prototipos de la primera época del pintor (Pereda)”<sup>88</sup>. Sin embargo, la fotografía permite comprobar con toda claridad que se trata de una pintura sin relación con los modelos de Pereda. La verticalidad de la figura carece del volumen pesado de sus *Inmaculadas* más tempranas (Lille, Musée des Beaux-Arts; Alcalá de Henares, Carmelitas de Alcalá de Henares; Madrid, Forum Filatélico)<sup>89</sup> lo que viene a confirmar que la supuesta firma no es más que un letrero incoherente. La *Inmaculada* de Pozuelo de Alarcón responde en su modelo, composición y estilo a los rasgos más característicos de Isidoro de Tapia: el modelo de la Virgen es frontal y vertical como el de la versión de las Benedictinas de San Plácido, ahora con las manos juntas y el manto sin vuelo. Su mayor novedad reside en los dos ángeles mancebos que flanquean simétricos a María,

que reaparecen con variaciones en otras pinturas de Tapia. Sin conocer la obra directamente, poco es lo que se puede decir de su colorido, aunque cuando se publicó se valoró su hechura técnica como “bastante apretada, mientras que en los fondos y querubines es mucho más suelta, dejando algunas de las figuras en monocromía”<sup>90</sup>, lo cual se ajusta con precisión a lo que Tapia acostumbra a hacer.

Anteriormente, otra *Inmaculada Concepción* de Tapia, puesta a la venta en 1985 en la sala de subastas Ansorena de Madrid, había sido identificada como obra de Antonio de Pereda (paradero desconocido). Por su verticalidad sigue los modelos de las Benedictinas de San Plácido y de la colección particular de Pozuelo de Alarcón, aunque mostrando ángeles de mayor tamaño y dando sensación de mayor ligereza, debido a la claridad del color. María centra la composición, adoptando una actitud serena y reposada, con la mirada al frente y las manos juntas. El rostro es de formas redondeadas. Se eleva sobre una peana de cabezas de querubines y un ángel mancebo portador de la vara de azucenas. A sus lados, otro mancebo porta unas rosas y dos ángeles niños llevan otros emblemas marianos. La mitad superior de la pintura se reserva para una gloria presidida por el Espíritu Santo y diversas cabezas de querubines agrupadas en parejas y triadas. La composición se relaciona con las *Inmaculadas* de las Benedictinas de San Plácido y de colección particular de Pozuelo de Alarcón, más por el empleo de ángeles semejantes que por el color o el modelo mariano, ahora más delicados<sup>91</sup>.

Algo distinta desde el punto de vista del modelo es una *Inmaculada Concepción* (paradero desconocido)<sup>92</sup> (Fig. 15) que muestra a la Virgen en posición genuflexa sobre la peana de nubes, evocando a algún modelo de Sebastiano Conca. La monumental figura ocupa el centro resplandeciente de un óvalo delimitado por nubes a contraluz, en el que también tienen cabida varios ángeles mancebos con vestimentas rojas y amarillas, que conectan los modelos con los de la *Inmaculada Concepción* de Pozuelo de Alarcón. La acentuación de los contraluces y de los pigmentos terrosos producen cierto agobio espacial, especialmente en la mitad inferior del lienzo. En mayor grado que en otras ocasiones se aprecia que Tapia aplica el color, modela las luces y excava las sombras sin atender al dibujo, interpretando las telas con una corpórea densidad. Las fisonomías de los ángeles son características, aunque se aprecian en las pequeñas cabeza mayor descuido.

Cierta relación con esta *Inmaculada* guarda otra que, procedente de colección particular alavesa, pasó por el mercado anticuario madrileño en 2010<sup>93</sup>. La composición se apoya en la figura de una Virgen María semiarrodillada, cuyo colorido blanco y azul resplandece en medio de los ocres rojizos de la imprimación que invaden todo el

fondo. No hay duda de que se trata de una obra de Tapia, tal y como puede apreciarse en las cabezas evanescentes de querubines que rodean a la Virgen. La capa pictórica es más ligera que en otros ejemplares y, a veces, no del todo conforme con su técnica del pintor, lo que quizá haya que achacar a una restauración poco afortunada.

Como se ha señalado en varias ocasiones a lo largo del texto, alguna obra de Tapia fue adjudicada a comienzos del siglo XX a Luis Paret (Madrid, 1746–1799), en concreto una *Inmaculada Concepción* que perteneció a la colección de don José Lázaro (paradero desconocido), cuya deslumbrante calidad debía hacer por entonces difícil no pensar en este pintor (Fig. 16). Algo parecido ocurrió con la atribución a Paret de la conocida como *Inmaculada “del Zodiaco”*, de la misma colección Lázaro, restituida al sevillano Juan de Espinal<sup>94</sup>. Tras esta atribución, al menos otras tres versiones del mismo tema iconográfico han sido puestas bajo el nombre de Paret de modo más o menos contundente, siempre sin razones estilísticas que lo justifiquen.

Empezando por la más importante de las cuatro, la que identificaremos como *Inmaculada Concepción “Lázaro”*<sup>95</sup> por el propietario al que pertenecía cuando fue fotografiada por primera vez<sup>96</sup>, hoy en paradero desconocido, creo que fue Tormo quien la reprodujo por primera vez como obra de Paret, sin más argumentos para la atribución que respetar la que ostentaba en la colección Lázaro<sup>97</sup>. Años más tarde, Gaya Nuño la consideró como obra muy característica de la producción religiosa de Paret, “que combinaba su repetido rostro femenino, impersonal, con claros recuerdos de artistas franceses y de Antonio González Velázquez”, fechándola entre 1766 y 1775<sup>98</sup>. Al poco tiempo salió de la colección Lázaro, de modo que O. Delgado hizo constar en la monografía dedicada al pintor que desconocía su paradero, pero mantuvo la atribución a Paret y propuso una datación posterior a 1788, fecha del retorno del pintor a Madrid<sup>99</sup>. La atribución no llamó la atención de la moderna bibliografía sobre Paret, que la ignoró<sup>100</sup>. El rastro de la pintura se pierde para mí hasta 1992, cuando se publicó en la galería Manuel Barbié de Barcelona<sup>101</sup> y se propuso que posiblemente fue pintada para el infante don Luis de Borbón<sup>102</sup>. Inmediatamente después, en 1994 fue puesta en venta<sup>103</sup>. A pesar de su belleza e importancia, tampoco fue tomada en consideración en la bibliografía posterior sobre Paret<sup>104</sup>.

En realidad, la *Inmaculada Concepción “Lázaro”* es una pintura de gran empeño y la obra maestra de Tapia, una pintura con los rasgos indudables de su estilo pictórico y algunos elementos nuevos, especialmente un dibujo extraordinariamente cuidadoso y delicado, además de un colorido claro de tonalidades doradas, blancas y azules más frías que se aleja de los habituales ocre. La ambiciosa composición se delata por la solemnidad de la

figura de la Virgen y por el número de figuras completas de ángeles niños que la rodean, caracterizados con sus habituales fisonomías de ojos y cabelleras rizadas.

Sorprende que esta pintura fuera relegada del catálogo más reciente sobre Paret, más cuando sí fue tomada en consideración otra *Inmaculada Concepción* (Madrid, colección particular. Antigua colección de M<sup>a</sup> del Pilar Remal) con una esbelta figura femenina ligeramente distinta de las empleadas habitualmente por Tapia y de gran belleza. Morales y Marín la consideró obra de Paret y la incluyó en un apéndice final de su catálogo, poniéndola en relación con las dos versiones de la *Inmaculada “del Zodiaco”* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano) que la crítica ya había descatalogado hacía tiempo y atribuido razonadamente a Juan de Espinal, y con otra pequeña *Inmaculada*<sup>105</sup>, pintura anónima que en realidad representa a la Virgen de la Portería de Ávila. La cabal idea de que se trata de una obra de Tapia nos la da una vieja fotografía en blanco y negro de Mariano Moreno, probablemente realizada en el transcurso de la Guerra Civil, en la que a pesar del mal estado de conservación el estilo se aprecia con nitidez<sup>106</sup>. Los deterioros del lienzo fueron restaurados de un modo agresivo y poco cuidadoso, desfigurando expresiones y detalles.

También se presentó como obra de Paret en subasta de Bilbao otra *Inmaculada Concepción* (¿Bilbao?, colección particular), que por su estilo, calidad, conservación y tamaño es una de las obras importantes de Tapia<sup>107</sup> (Fig. 17). Los modelos tanto de la Virgen como de los ángeles son los habituales. María presenta un rostro ovalado de nariz recta y ojos rasgados con los párpados caídos; la corona de querubines entono a la cabeza de la Virgen fundiéndose en la luz del fondo y los ángeles portadores de los símbolos marianos son muy característicos del pintor. El perfil de la Virgen envuelto en el vuelo del manto adquiere un aspecto fusiforme que Tapia ha resaltado con un disco solar ovalado tras la figura, inexistente en las restantes Inmaculadas conocidas. Sin duda alguna, el gran tamaño del lienzo permitió a Tapia incorporar nuevos modelos de ángeles, como los arrodillados del centro lateral izquierdo, que tanto recuerdan a modelos que Corrado Giaquinto (1703-1766) pintó en los cuadros de los oratorios privados del Rey y de la Reina en el palacio del Buen Retiro<sup>108</sup>. El brillante colorido azul y blanco de las ropas, más algunos rosas y ocre amarillos, quedan amortiguados por los ocre terrosos de la preparación que trepa en algunas zonas.

Puede considerarse como versión simplificada de esta pintura otra *Inmaculada Concepción* (paradero desconocido) que se puso en subasta varias veces en Madrid como obra del “círculo de Luis Paret y Alcázar”<sup>109</sup> (Fig. 18). El modelo de la Virgen es el mismo que en el caso anterior, pero con menor vuelo en el manto, ahora más ceñido al cuerpo, y sin el disco solar tras la figura. Sus





Fig. 10. Tapia. Anunciación. Madrid, colección particular.



Fig. 11. Tapia. Adoración de los pastores. Madrid, colección particular.



Fig. 12. Tapia. Inmaculada Concepción. Paradero desconocido.



Fig. 13. Tapia. Inmaculada Concepción. Sevilla, monasterio de Santa Paula, museo.





Fig. 14. Tapia. *Inmaculada Concepción* Madrid, monasterio de San Plácido.



Fig. 15. Tapia. *Inmaculada Concepción*. Paradero desconocido.

rasgos fisionómicos han evolucionado hacia un modelo de rostro más redondeado y ojos más almendrados. También se redujeron los ángeles y los nuevos ofrecen múltiples variaciones, señal de la facilidad de Tapia en su concepción y plasmación. La imprimación del fondo es de un color tostado, pero mejorado con un ocre amarillo que le da una tonalidad cálida, sin avasallar a los azules y blancos. También se aprecia mayor ligereza en los empastes y menor empeño en el acabado, que en la *Inmaculada* de referencia es de concepto más elaborado y académico.

Para terminar con este apartado hay que tratar de una sorprendente versión del tema de la *Inmaculada Concepción, esposa y reina del cielo* (Madrid, colección particular)<sup>110</sup> (Fig. 19) que por su infrecuente y desconocida iconografía nos pone en alerta sobre la rareza del modelo compositivo, a la vez que reconocemos en algunas de sus partes evidentes rasgos de escuela española afines al estilo de Tapia. En medio del resplandor dorado del cielo la Virgen María se yergue sobre el creciente de la luna y globo terráqueo circunvalado por la serpiente. Lleva en la mano izquierda un cetro real, rematado por una azucena blanca y sobrevolado por el Espíritu Santo, mientras que en la derecha que extiende hacia Dios Padre recibe o entrega un anillo de oro. Desde el punto de vista iconográfico es evidente la unión de una serie de conceptos mariológicos: la Inmaculada Virgen,

la Virgen esposa, la Virgen reina del cielo... que no suelen darse juntos en el arte español. La compleja iconografía evoca contextos culturales centroeuropeos, como si se estuviera copiando o interpretando algún modelo ajeno, alguna estampa extranjera. Pero aunque el modelo de la Virgen se aleja algo claramente de los de Tapia, la figura de Dios Padre con su torpe triángulo trinitario es del mismo tipo, con pequeños cambios, que el empleado por el pintor en el *Regreso de Egipto* o *Las dos Trinidades* (Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen Bornemisza). También el colorido de esta *Inmaculada* es coincidente con el de Tapia, especialmente en ciertas tonalidades rojizas que afloran junto a las blancos de las azucenas y del Espíritu Santo, dos elementos que se pueden hallar igualmente en varias *Inmaculadas* de Tapia y que ahora adquieren un extraordinario vigor corpóreo potenciado por la torsión del cuello de la Paloma sobre el cetro. La pintura reúne condiciones suficientes para su atribución a Tapia, aun cuando los pliegues de la túnica blanca de María están realizados con un trazo más menudo y lineal de lo que suele ser común en el resto de la obra del pintor, y la corona presenta unas estrellas muy definidas con puntas agudas poco comunes en otras obras. A falta de identificar el modelo iconográfico de esta *Inmaculada Concepción*, es probable que muchas las pequeñas dudas que suscita se resuelvan entonces.



## Otras pinturas atribuidas

Queda tratar de unas cuantas pinturas dispersas, algunas publicadas y otras inéditas, que ofrecen suficientes indicios estilísticos como para atribuirlos a Isidoro de Tapia. La primera de ellas es una representación de *Santa María de la Cabeza*, de la que ignoro sus datos<sup>111</sup>. La sencilla composición se concibe con la santa en el centro y de pie, como si de una Inmaculada se tratara, rodeada de dos ángeles niños y de dos figuras varoniles que aludirán a los labradores de Madrid, mostrando la iconografía que se consolida en Madrid desde comienzos del siglo XVIII. Nada puedo aportar sobre su colorido, aunque indudablemente los modelos son los de Tapia.

Las dificultades implícitas a la primera catalogación de la obra de Isidoro de Tapia puede plantear reservas a propósito de alguna de las pinturas. Son varios los casos, pero quizá el más evidente sea el de *La educación de la Virgen* (Madrid, colección particular)<sup>112</sup> (Fig. 20). La escena equilibra el tono monumental de las figuras aisladas con cierto aire familiar e intimista. Transcurre en un interior invadido por una gloria celestial de nubes doradas con el Espíritu Santo y varias cabezas de querubines, en el que san Joaquín y santa Ana están sentados en sillones fraileros, mientras la Virgen niña lee sobre el libro de su madre. Un cestillo de labor con telas blancas y la tijera hincada puesto a los pies de Santa Ana señala la suspensión de la labor de aguja frente a la oración. Predominan los colores claros de las vestiduras (rojos, verdes, ocre, amarillos, blancos y azules) en medio del resplandor celestial que se degrada en ocre terroso hacia los bordes de la tela. El modelo humano del rostro de la Virgen niña guarda relación con los de Tapia, lo mismo que los rostros de sus padres pueden rastrearse en la serie de cuadritos de la Vida de la Virgen (Madrid, colección particular; y Málaga, Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza) y los plegados de las telas son generosos y abundantes, con quiebros menudos empleados para agarrar la luz y modelar el volumen. Sin embargo, entre los querubines se acusa una gran deuda estilística respecto los modelos de la tradición barroca madrileña que arranca en Carreño de Miranda y se prolonga en el siglo XVIII a través de la obra de Jerónimo Ezquerro, Miguel Jacinto Meléndez o Andrés de la Calleja, aunque algunos apuntas las maneras futuras de ojos con párpados hinchados que Tapia pudo imitar de la pintura de Antonio González Ruiz en los primeros años de su establecimiento en Madrid, siendo probable que *La educación de la Virgen* sea una de sus más antiguas pinturas conservadas, aunque de momento no sea posible contrastarlo con obras de cronología indudable.

También es de mano de Isidoro de Tapia una *Divina Pastora* (Madrid, colección particular)<sup>113</sup> (Fig. 21). Su composición responde a la iconografía establecida en Sevilla por Alonso Miguel de Tovar (Higuera de la Sierra, Hueva 1678–Sevilla, 1752)<sup>114</sup> y Bernardo Lorente Germán (Sevilla, 1680–1759)<sup>115</sup> en la primera mitad del siglo XVIII, aunque Tapia se aleja del solemne murillismo de los sevillanos e interpreta el asunto en clave rococó, más alegre y festiva, con la Pastora y el Niño tocados con sombreros de paja y vistiendo pellizas sobre la ropa o sobre el cuerpo desnudo. Están rodeados de ángeles niños portadores de cayados y de un nutrido rebaño de ovejas que mordisquean rosas, todo emplazado en medio de un paisaje de arboleda verde y cielo azul plateado, especialmente agradable por su colorido claro y luminoso. Da la impresión de que Tapia ha dado rienda suelta a lo más popular de su pintura, buscando entroncar con la imaginación devota a través de una composición en la que el color prima sobre el dibujo, no especialmente correcto, pero superado gracias a la pincelada diluida y deshecha. Son los ángeles niños y la corona de querubines en torno a la cabeza de la Virgen los que proclaman la paternidad de Tapia como pintor de esta obra. No es rara esta adaptación de la iconografía sevillana a las circunstancias y gustos de Madrid, donde la *Divina Pastora* tuvo sus centros de devoción en los conventos de franciscanos descalzos de San Gil y de San Antonio del Prado para los que se imprimieron numerosas estampas<sup>116</sup>. Sin embargo, no hemos hallado ninguna que responda a la composición de Tapia, aunque las ambientaciones paisajísticas que emplea el grabador Juan Antonio Salvador Carmona en su interpretación de *El Buen Pastor* (Madrid, Calcografía Nacional)<sup>117</sup> ofrece alguna semejanza con lo de Tapia. *La Divina Pastora* que forma pareja con *El Buen Pastor* rompe la frontalidad al disponer lateralmente a la Virgen, pero el prototipo femenino de cabellera rizada también podría tomarse como fuente inspiradora a la pintura de Tapia<sup>118</sup>.

La *Exaltación de la eucaristía* (Madrid, colección particular)<sup>119</sup> (Fig. 22) es un lienzo de pequeño tamaño en relación a la composición y nutrida concurrencia de figuras de ángeles, lo que se acusa en el dibujo más cuidado y en el colorido claro, no contaminado por las tonalidades rojizas de la preparación, en el que destacan las vestiduras verdes y rojas de los ángeles mancebos. La exaltación eucarística se desarrolla en el cielo en torno a la custodia-sol rodeada con pequeños ángeles portadores de las espigas de trigo y los racimos de uvas, símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo que se transustancia en la celebración del sacramento. Son quizá, junto con los ángeles de la mitad inferior, las figuras más características del repertorio de Tapia y las que se encuentran en mejor estado de conservación.

Queda en último lugar una pintura que ha sido identificada como el *Niño Jesús triunfante sobre la muerte* (Sevilla, colección particular) y considerada obra anónima madrileña del segundo cuarto del siglo XVIII<sup>120</sup> (Fig. 23). Se trata de un bella alegoría de la salvación en la que el Niño Jesús coronado de espinas abraza la cruz y asume doliente el destino de su encarnación. La escena transcurre en una paisaje crepuscular poblado de zarzas espinosas con los emblemas de la pasión en el ángulo inferior izquierdo, algunos representados en escala reducida o, en todo caso, proporcionada a la edad del niño y al tamaño de la cruz, como la lanza, la escalera o la caña con la esponja; y otros a un tamaño mayor: dados, herramientas y clavos, rótulo o aguamanil. En el cielo anubarrado y dorado flotan las característica cabezas de querubines, de semblante doliente como el del mismo Jesús. Son de la ligereza y transparencia a la que Tapia nos tiene acostumbrados, realizados mayor tamaño, de modo que se aprecia mejor lo certero de las pinceladas y la ausencia de dibujo. La composición introduce una luz celestial que incide sobre el rostro del Niño Jesús y va perdiendo intensidad hacia los bordes de la tela en los que los cielos azulados se emborronan con los rojizos de la imprimación.

No se ha descubierto ninguna referencia directa acerca de una pintura de *Nuestra Señora de la Estrella de Enciso* (Enciso, La Rioja, parroquia de Santa María de la Estrella) (Fig. 24). Se trata de un óleo sobre lienzo<sup>121</sup> del tercer cuarto del siglo XVIII que presenta un extraordinario marco de talla rococó ornamentado con símbolos de las letanías, del corazón de María y grilletes de esclavitud. Formalmente evoca obras de la pintura madrileña de mediados del siglo XVIII, pero su colorido general rojizo, el modelo humano de los ángeles y la figura de la Virgen permiten atribuirle sin dificultad a Isidoro de Tapia. Sin duda alguna, es la más bella representación de la Virgen del Estrella que conozco y excede el concepto de “verdadero retrato” o representación fidedigna de la imagen devocional, una importante escultura de comienzos del XVI con resabio gótico, que preside el altar mayor de la parroquia de la que es titular. A partir del siglo XVII la Virgen de la Estrella gozó de cierta popularidad, gracias a unas milagrosos apariciones ocurridas entre 1639 y 1640 que fueron analizadas por la Inquisición en 1641<sup>122</sup>. A la difusión de su aspecto contribuyeron el grabado de Ana Heylan, realizado en Granada hacia 1646-1647<sup>123</sup>, a partir de cuyas estampas se hicieron algunas pinturas, y el que Juan Bernabé Palomino abrió en Madrid hacia 1760-1761, cuyas estampas resultantes guardan alguna relación con la pintura de Tapia<sup>124</sup>. No obstante, la pintura de Tapia presenta un notable enriquecimiento de la iconografía de la Virgen de la Estrella, en

la que la última palabra la tendría, sin duda, el donante Manuel Lázaro, de apellido bien enraizado en Enciso. La imagen sedente de la Virgen se representa a lo vivo, rodeada de la gloria y entronizada sobre una peana plateada de gallones; va coronada y sobre su cabeza luce la brillante estrella que es su símbolo. Lleva sobre su regazo al Niño Jesús que sujeta en su mano un pajarillo (¿paloma?) blanco, el otro símbolo diferenciador que la estatua gótica prácticamente ha perdido. Hasta aquí todo responde a la iconografía tradicional. Sin embargo, la novedad se presenta a los pies de la imagen, en la figura del esclavo orante con grilletes en pies y manos y en la figura durmiente sobre un arcón en el que se lee la dedicatoria del devoto donante: “*Ego Emman<sup>l</sup> Lazarus / Humiliter promus. / Respicio Stellam. / fidenter que voco Mariam*”. No sabemos a qué puede deberse esta interpretación, sin duda querida por el donante y ejecutada en Madrid lejos del ambiente local. Podría ser la plasmación gráfica de la leyenda de la “devolución” de la Virgen a Enciso. Era tradición a mediados del siglo XVII que en tiempo de la invasión musulmana y del rey don Rodrigo se retiraron muchas reliquias e imágenes de Castilla para guardarlas en lugar seguro y que la Virgen de la Estrella se instaló en la Virgen del Camino de León. A petición de un capitán de Enciso que servía a los reyes de León y en agradecimiento de sus servicios, los reyes le concedieron la imagen para llevarla a su villa y la envió “*con unos esclavos y criados suyos*”. Al intentarles robar la imagen en el viaje, los criados decidieron caminar de noche y fueron guiados por una estrella luminosa<sup>125</sup>.

Sería éste y otros milagros los que se deseaba ver recogidos en un libro del que hubo proyecto. Hacia 1647 los de Enciso encargaron una serie de “retratos” de la Virgen de la Estrella para la duquesa de Nájera, el conde de Aguilar, don José González, del consejo de Castilla y mano derecha del conde duque de Olivares, y para Antonio de León, relator del Consejo de Indias, a quien se le daba la pintura por el trabajo que tendría en “*componer el libro de la Birjen*”, lo que sin duda ha de entenderse como el encargo de redactar un libro<sup>126</sup>. Pinturas de la imagen en un estado primitivo cercano al que muestra la estampa de Ana Heylan, cuya apariencia es quizá demasiado efusiva y con la cabeza inclinada, se han conservado en el monasterio de San Millán de la Cogolla y alguna ha pasado por alguna subasta madrileña. No conocemos interpretaciones de la estampa de Juan Bernabé Palomino, de la que se conserva la plancha (Logroño, Archivo Diocesano de Calahorra) y alguna estampa testimonial. La interpretación pictórica de Isidoro de Tapia pertenece a este mismo ambiente madrileño, aunque la supera en viveza y complejidad iconográfica.





Fig. 16. Tapia. Inmaculada Concepción "Lázaro". Paradero desconocido.





Fig. 17. Tapia. Inmaculada Concepción. ¿Bilbao?, colección particular.



Fig. 18. Tapia. Inmaculada Concepción. Paradero desconocido.



Fig. 19. Tapia. Inmaculada Concepción, esposa y reina del cielo. Madrid, colección particular.



Fig. 20. Tapia. La educación de la Virgen. Madrid, colección particular.

## Conclusión

Creo que se habrá podido comprobar a lo largo del texto la marcada personalidad de Isidoro de Tapia como pintor y la coherencia estilística que presenta su obra firmada y no firmada, reunida por primera vez en este catálogo de unas veintiocho obras. Lamentablemente, no contamos con obras fechadas para poder guiarnos a la hora de establecer una cronología de su producción. De los datos que poseemos se deduce que su obra se desarrolló en dos periodos: uno, valenciano, sobre el que solo contamos con los datos proporcionados por Orellana; y otro, madrileño, que se inicia a partir de 1743 con su establecimiento en Madrid y presenta fases de aprendizaje y de promoción en la Academia de San Fernando, de las que conocemos fechas sin obras y alguna obra sin fecha precisa. La producción de Tapia se desarrollo de modo continuado entre los años 1743 y

1771, compaginando las composiciones de temática religiosa con la pintura de carruajes en las Reales Caballerizas hasta 1771. Estos veintiocho años de actividad, que podrán ampliarse hasta 1777 cuando haya más certeza sobre la aseveración de Orellana en relación con el viaje de ida y vuelta del pintor a Portugal, permiten ver que Tapia creó unos modelos personales que repitió y varió con frecuencia, que pinto obras devocionales con estilo bien personal, esmerándose excepcionalmente en algunas ocasiones, como es evidente en la gran *Inmaculada Concepción "Lázaro"*, donde no hay duda de que los modelos humanos son los habituales suyos, plasmados con un limpio y resplandeciente colorido dorado, y con un dibujo de gran corrección que esclarecen cualquier duda ante las interesadas atribuciones a Luis Paret. Las claves de una evolución y del establecimiento de una secuencia cronológica de la obra de Tapia será tarea futura.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación HAR2009-11687: "Prestigio y poder. Los usos artísticos en España durante la Edad Moderna", del Ministerio de Ciencia e Innovación.
- <sup>2</sup> Marcos Antonio de ORELLANA. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos...* Edición preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930, p. 376.
- <sup>3</sup> BARÓN DE ALCAHALÍ (José RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, barón de Alcahali y de Mosquera), *Diccionario biográfico de artistas valencianos* Valencia, 1897, p. 314.
- <sup>4</sup> Archivo Histórico de Protocolos. Madrid (en adelante AHP Madrid), protocolo 18.848, ante José Sánchez Pitarro, años 1765-1766, sin foliar. Testamento, tasaciones y particiones de Gabriel Puig, año 1764. Agradezco la información a Juan Luis Blanco Mozo.
- <sup>5</sup> No ha sido posible consultar los libros de bautismos de la parroquia de San Esteban de Valencia, parroquia muy solicitada para el rito de este sacramento por conservarse en ella la pila bautismal en la que, según la tradición, fue bautizado San Vicente Ferrer.
- <sup>6</sup> AHP Madrid, protocolo 18.596, ante Juan Cossio Mogrobojo, fol. 391-391v°.
- <sup>7</sup> Víctor MARCO GARCÍA, "La pintura valenciana entre 1667 y 1768. Luces y sombras de la pintura valenciana del Barroco", en *La gloria del Barroco*. Cat. exp., Valencia, 2009-10. Comisarios Felipe V. Garín Llompert y Vicente Pons Alors; pp. 65-91, especialmente pp. 85-86.
- <sup>8</sup> ORELLANA. *op. cit.*, edic. 1930, pp. 376.
- <sup>9</sup> Óleos sobre lienzo. Miden 230 x 253 centímetros. Véase el texto de Luis ARCINIEGA GARCÍA en *La gloria del Barroco*, Cat. exp. Valencia, 2009-2010, p. 270.
- <sup>10</sup> ORELLANA. *op. cit.*, edic. 1930, p. 422.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, p. 422.
- <sup>12</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), Junta Preparatoria, *Lista de los discípulos de las artes de pintura y escultura examinados, aprobados y recibidos...* (sig. Le-1-1-2-33). Muchos de los documentos de la Academia que se citan para reconstruir la vida de Tapia son conocidos y han sido utilizados en varias ocasiones para fines diversos. Es el caso de esta lista de la que existen varias copias y emplea Claude BEDAT. *La*

- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 62 y nota 79. Los pintores concurrentes y su puesto fueron: Luis Meléndez (1°), Luis González Velázquez (4°), Manuel de Chozas (7°), Ignacio de Llamas Chacón (9°), Juan Moreno Sánchez (11°) e Isidoro Tapia (12°). Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1752*. Madrid, 2007, núms. 187, 188 y 189. ARABASF, Junta Preparatoria, *...lista de los doce discípulos...* (sig. Le-1-1-2-33, Le-1-1-2-35 y Le-1-1-2-36).
- <sup>13</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo v, p. 1.
- <sup>14</sup> José CAVEDA, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días, por el Excmo. S. D. José Caveda, Consiliario de dicha Academia*. Tomo I. Madrid, 1867, p. 69.
- <sup>15</sup> *Siglo XVIII. El arte de una época*. Cat. exp. Vitoria, Fundación Caja Vital/Vital Kutxa Fundazioa, abril-mayo 2003, p. 51. Probablemente los textos fueron redactados por José Manuel Arnaiz.
- <sup>16</sup> Enrique LAFUENTE FERRARI, "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la Pintura", en *Archivo Español de Arte*, 1944, p. 100. Los otros pintores fueron: Luis González Velázquez, Juan Bonaventura, Nicolás Valeta, José Hierro, José Rufo, Antonio Miranda, Casimiro Gil, Lorenzo Hurtado, Andrés Morales, Juan Colomba (o Juan Bautista Colombat), Francisco Díaz, Santiago Canto, Alejandro González Velázquez, Antonio Reinoso, Miguel Delgado, Diego Galeano y Juan Díaz.
- <sup>17</sup> AHP Madrid, protocolo 18.596, ante Juan Cossio Mogrobojo, fols. 394-394v° y 392-393v°.
- <sup>18</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos ...que afectan a la fundación y desarrollo de la Junta Preparatoria y posterior Academia de pintura, escultura y arquitectura entre los años 1744 y 1760* (sig. Le-1-3-31-2), junta de 1° de octubre de 1744.



- <sup>19</sup> *Ibidem* junta de 12 de noviembre de 1744.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, junta de 28 de enero de 1745.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, *Relación de lo executado y acordado en las dos Juntas Preparatorias... 18 de febrero y 18 de marzo de 1745*.
- <sup>22</sup> BEDAT. *op. cit.*, 1989, p. 62 y nota 79. NAVARRETE MARTÍNEZ, *op. cit.*, 2007, núm. 187, 188 y 189.
- <sup>23</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos...* (sig. Le-1-3-31-2), junta de 18 de marzo.
- <sup>24</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos...* (sig. Le-1-3-31-2), junta de 16 de diciembre de 1745. También *Relación de lo acordado en la Junta Preparatoria del 16 de diciembre de 1745* (sig. Le-1-1-263).
- <sup>25</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Apuntes sueltos sobre la Junta... 30 de diciembre de 1745* (sig. Le-1-1-2-66).
- <sup>26</sup> *Ibidem*, sig. Le-1-3-5-1 y Le-1-3-5-2.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, sig. Le-1-2-5-3.
- <sup>28</sup> José Luis PANO GRACIA (coordinador), Arturo ANSÓN NAVARRO, Luis ROY SINUSIA, *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*. Cat. exp. Ejea de los Caballeros, 28 de agosto - 27 de septiembre de 2009. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2009.
- <sup>29</sup> Francisco Casanova aparece incorporado solo por el apellido en la hoja de quienes habían superado la prueba de repente. Alejandro González Velázquez vino recomendado por el rey, según escrito del marqués de Villarias a Juan Domingo Olivieri (ARABASF, Junta Preparatoria, *Traslado del Viceprotectora... Olivieri... (sobre) Alejandro González Velázquez* (sig. Le-1-3-5-5) . *Ibidem*,... sobre Alejandro González Velázquez (sig. Le-1-3-5-6), fechados el 25 y 26 de febrero de 1746).
- <sup>30</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Informe de Juan Moreno Sánchez sobre la situación en la que se encuentran los ejercicios para la oposición de... Roma* (sig. Le-1-3-5-7). Un resumen de las contingencias en la *Relación de lo acordado y ejecutado en las Juntas Preparatorias... celebradas el día 30 de diciembre (de 1745)... y los días 3 y 10 de febrero, y 28 de abril del presente de 1746* (sig. Le-1-3-5-10). También en la copia sig. Le-1-3-31-2.
- <sup>31</sup> El documento del 14 de abril de 1746 lo reproduce en facsímil José Manuel ARNAIZ, *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de Su Majestad, 1723-1792*. Madrid, Ediciones Antiquaria, 1999, p. 203. Complementario de este documento es el n° 8, de 2 de mayo de 1746 (pp. 204-207) en el que el marqués de Villarias expone cómo, junto a criterios estéticos a la hora de conceder los premios, también se tenían en cuenta otros como ser joven o no estar casado, que parecen haber pesado en la retirada de algunos de los concursantes.
- <sup>32</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Relación de lo acordado y ejecutado en las Juntas Preparatorias... celebradas el día 30 de diciembre (de 1745)... y los días 3 y 10 de febrero, y 28 de abril del presente de 1746* (sig. Le-1-3-5-10).
- <sup>33</sup> ARABASF, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, etc.* Juntas (sig. 3-81): junta de 10 de mayo de 1753, fol. 7.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, fol. 10 y 11.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, fol. 12v.
- <sup>36</sup> Isabel AZCÁRATE LUXÁN, Victoria DURÁN OJEA, M<sup>a</sup> Pilar FERNÁNDEZ AGUDO, Elena RIVERA NAVARRO, M<sup>a</sup> Ángeles SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ. *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 28. ARABASF, Juntas, actas, sig. 81/3: junta de 23 de diciembre, fol. 14.
- <sup>37</sup> ARABASF, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, etc.* Juntas (sig. 3-81): junta de 4 de abril de 1754, fol. 19v°.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, fol. 37.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, fol. 39v°.
- <sup>40</sup> *Ibidem*, fol. 40v°.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, fol. 46.
- <sup>42</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos ...* (sig. Le-1-3-31-2), 10 de abril de 1758: *Método que observa la Academia de San Fernando en la creación de Académicos de Mérito*.
- <sup>43</sup> *Ibidem*, *Libro de actas de juntas particulares* (sig. 3-121): junta de 18 de octubre de 1759, f. 73v°-76.
- <sup>44</sup> *Ibidem*, junta de 8 de noviembre 1759, f. 76-77.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, junta de 11 de abril de 1760, f. 94.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, junta de 19 de agosto de 1760, f. 102v°-104.
- <sup>47</sup> *Ibidem*, junta de 15 de septiembre de 1760, f. 104-105. El incidente, con alguna detención y sin hacer demasiadas menciones a Tapia, en Claude BEDAT, *El escultor Felipe de Castro, en Cuadernos de Estudios Gallegos*. Anejo xx. Santiago de Compostela, 1971, pp. 18-21 y extractos de las actas de la Academia en pp. 116-117.
- <sup>48</sup> ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, etc...* (sig. 3-82): junta del 28 de octubre de 1760, fol. 99v°-100.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, junta de 20 de diciembre de 1761, fol. 129-129v.
- <sup>50</sup> ARABASF, *Libro de actas de juntas particulares...* (sig. 3-121): junta de 17 de mayo de 1764, f. 180v-181.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, f. 181v°. Si bien la solicitud de Tapia no fue resuelta, sí lo sería la de Antón Rafael Mengs a favor de Francisco Bayeu, quien completaba la terna junto con Carlos Casanova, (*Ibidem*, junta de 11 de diciembre de 1764, f. 190-190v°).
- <sup>52</sup> ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, etc...* (sig. 3-82): junta del 13 de enero de 1765, fol. 279-280. Véase también el catálogo de la exposición *Siglo XVIII. El arte de una época*, Vitoria 2003, p. 51, donde se exponen abreviadamente los datos desde el punto de vista de Tapia.
- <sup>53</sup> Asiste a todas las juntas de 1756, 1757, 1758 y 1759 (que interrumpe en la del 14 de octubre). Tras el intervalo 1759-1762, asistió a las de 1763 (salvo la del 30 de junio), 1764, no a las de 1765 y 1766 (salvo la del 3 de agosto) y tampoco a las de los años 1767-1777, suponiendo que todavía viviera en este último año.
- <sup>54</sup> ARABASF, *Libro de actas de juntas ordinarias, generales, etc...* (sig. 3-83): junta de 1° de febrero de 1763 (fol. 161v°); junta de 21 de junio de 1763 (fol. 178v°), de 22 de junio (fol. 183v°), de 23 de junio (fol. 187v°) y de 30 de junio (fol. 192). En 1764, asistió a la junta general (fol. 240v°). En 1766, asistió a la junta pública de distribución de premios del 3 de agosto (fol. 383v°). A partir de entonces no vuelve a comparecer.
- <sup>55</sup> Sobre Pedro de Peralta, véase la reciente síntesis de Andrés SÁNCHEZ LÓPEZ, *La pintura de bodegones y floreros en la España del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 273-280.
- <sup>56</sup> Archivo del Palacio Real. Madrid (APR. Madrid). Expedientes personales, caja 3049/15.
- <sup>57</sup> Teresa JIMÉNEZ PRIEGO. "Artistas de las Reales Caballerizas", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), pp. 125-150, especialmente pp. 132-133 y 143 sobre Santiago Fernández y Peñalosa.
- <sup>58</sup> ORELLANA, *op. cit.*, p. 422.
- <sup>59</sup> José Luis BARRIO MOYA, "La librería del abogado riojano Don Prudencio Antonio de Palacios, Consejero de Indias, durante los reinados de Felipe V y Fernando VI", en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, n° 22 (1990), pp. 373-404, señala que fue el día 12, fecha en realidad de la apertura del expediente de inventario y tasación de los bienes a partir de un testamento que había sido redactado mucho antes, el 11 de mayo de 1747. La testamentaría y tasaciones están en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 17.805, sin foliar. Está recogido en la obra de Marcus B. BURKE y Peter CHERRY. *Spanish Inventories 1. Collections of paintings in Madrid, 1601-1755. Part. 2. (Documents for the History of Collecting)*. Ann Arbor, Michigan, The J. Paul Getty Trust, 1997, p. 1631. Sobre la obra de Palacios, véase el libro de Beatriz BERNAL LÓPEZ, *Prudencio Antonio de Palacios. Notas a la Recopilación de Leyes de Indias. Estudio, Edición e Índices*, México, UNAM, 1979.
- <sup>60</sup> Suponiendo que la calle de la Montera perteneciera a la parroquia de San Luis hay que señalar que su archivo fue uno de los primeros que ardió y desapareció en el transcurso de la Guerra Civil.
- <sup>61</sup> AHP. Madrid. Protocolo 18.848, ante José Sánchez Pitarro, años 1765-1766, sin foliar. Testamento, tasaciones y particiones de Gabriel Puig, año 1764.





Fig. 21. Tapia. *La Divina Pastora*. Madrid, colección particular.

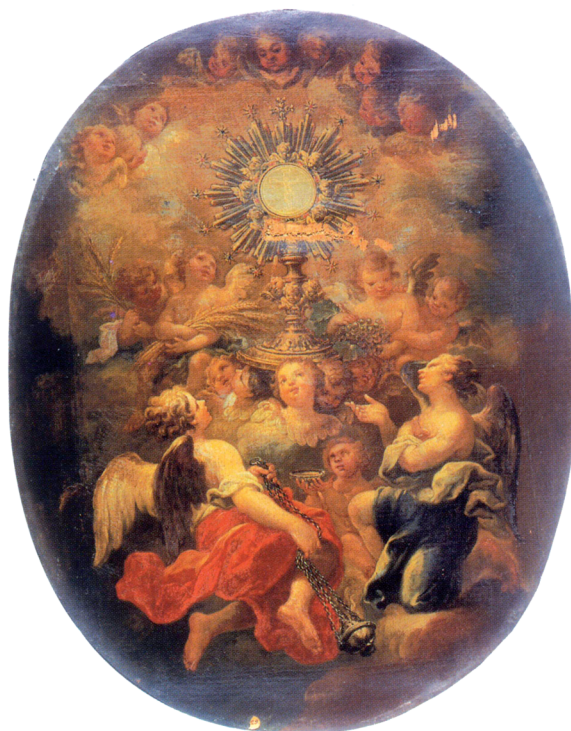


Fig. 22. Tapia. *Exaltación de la Eucaristía*. Madrid, colección particular.



Fig. 23. Tapia. *Niño Jesús triunfante sobre la muerte*. Sevilla, colección particular.



Fig. 24. Tapia. *Nuestra Señora de la Estrella de Enciso*. Enciso, La Rioja, parroquia de Santa María de la Estrella.



- <sup>62</sup> Óleo sobre lienzo, 62 x 53 cm. Firmado en el filo de la espada: "YSD<sup>o</sup> TAPIA". Puesto a la venta en Subastas Segre el 27 de octubre de 2009.
- <sup>63</sup> Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm. Firmado en el filo de la espada: "TAPIA". Vendido en Alcalá Subastas de Madrid, en mayo de 2010.
- <sup>64</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid, 1964, n° 324. Óleo sobre lienzo, 152 x 126 cm. Lo reproduce con interrogante ARNAIZ, *op. cit.*, 1999, p. 15, ilustración 3.
- <sup>65</sup> Benito NAVARRETE PRIETO, "Don Félix Lorente, pintor valenciano (1712-1787)", en *Goya, Revista de Arte*, n° 274 (2000), pp. 27-34.
- <sup>66</sup> Óleos sobre lienzo. Miden 230 x 253 cm.
- <sup>67</sup> Elías TORMO, *Levante*, Valencia, 1923, p. 138.
- <sup>68</sup> ARCINIEGA GARCÍA, en *La gloria del Barroco*, Cat. exp. Valencia, 2009, p. 270.
- <sup>69</sup> Carmen RODRIGO ZARZOSA, "El Santísimo Cristo del Rescate de Valencia", en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas Coord. Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA. San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 341-354. Carmen RODRIGO ZARZOSA, "El Santísimo Cristo del Rescate y su procesión delante del Palacio Real", en *Archivo de Arte Valenciano*, n° 91, 2010, pp. 121-136. En crónica de periódico, citando fuentes de la fundación La luz de las imágenes, se dan como obras pintadas por Felipe Lorente e Isidoro de Tapia. Véase Hortensia GARCÍA VALENCIA, "El lienzo de los Cuadra Oliag descubre una parte desconocida del Palacio del Real", en *Levante-emv.com*, viernes 21 de marzo de 2010. Consultado en <<http://www.levante-emv.com/2010/05/21/lienzo-cuadra-oliag-descubre-parte-desconocida...>>, [Consultado el 17 de mayo de 2011].
- <sup>70</sup> Óleo sobre lienzo, 152 x 126 cm. ARNAIZ, *Antonio González Velázquez...*, 1999, p. 15, ilustración 3.
- <sup>71</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, 1800, v, p. 1.
- <sup>72</sup> *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando este año de 1819*. Madrid, 1919, p. 47, n° 28. Con anterioridad se incluyó "El Sacrificio de Isaac por Dn Isidoro Tapia" (2 varas escasas de alto por 1,5 varas de ancho, con marco dorado) con el n° 236 en la *Noticia de Pinturas que posee la R(ea)l Academia de S(a)n Fernando según el orden de su numeración*.
- <sup>73</sup> CAVEDA, *op. cit.*, 1867, p. 69.
- <sup>74</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid, 1964, n° 324.
- <sup>75</sup> ARNAIZ, *Antonio González Velázquez...*, 1999, p. 15, ilustración 3.
- <sup>76</sup> Los 112 x 83 cm. que mide el lienzo de González Velázquez se acercan más a las medidas fijadas de vara y media de alto por vara y seis dedos de ancho, es decir unos 124 x 93 cm. que los 152 x 126 cm. que mide el lienzo de Tapia.
- <sup>77</sup> ARABASF, Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, etc... (sig. 3-81): junta de 11 de julio de 1755, fol. 39v°.
- <sup>78</sup> *Ibidem*, junta de 22 de octubre de 1755, fol. 40v°.
- <sup>79</sup> ARABASF, Junta Preparatoria, *Recopilación de disposiciones y acuerdos* (sig. Le-1-3-31-2): 10 de abril de 1758: *Método que observa la Academia de San Fernando en la creación de Académicos de Mérito*.
- <sup>80</sup> Óleo sobre lienzo, 62 x 53 cm. Firmado en el filo de la espada: "YSD<sup>o</sup> TAPIA". Se mostró en Vitoria, en la exposición *Siglo XVIII. El arte de una época*. Posteriormente, fue puesto a la venta en Subastas Segre de Madrid (3 noviembre 2009. Lote 27, p. 12) como obra de Isidoro Tapia.
- <sup>81</sup> Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm. Firmado en el filo de la espada: "TAPIA". Fue del anticuario E. Díaz Monsalve. Vendido en Alcalá Subastas de Madrid en mayo de 2010.
- <sup>82</sup> Óleos sobre lienzo. Las medidas que constan para los lienzos del Museo Colección Carmen Thyssen-Bornemisza son 52 x 41 cm. Para los de colección particular de Madrid, 52,2 x 41 cm. Los lienzos del Museo Colección Carmen Thyssen fueron adquiridos en venta pública en Habana Subastas de Madrid (abril de 2000, lotes 40 a 43), donde se vendieron con atribución a Jerónimo Antonio Ezquerro (1660-1733), proporcionada por Ángel Aterido. Figuraron en la exposición *De van Dyck a Goya, Maestros antiguos de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, celebrada en Castellón, Museo de Bellas Artes, del 19 septiembre al 18 de noviembre de 2001 (Generalitat Valenciana, 2001), números 3, 4, 5 y 6, págs. 38-47, con textos de Trinidad de Antonio, que mantuvo la atribución a Ezquerro. Los lienzos del segundo grupo llevan en el reverso una etiqueta de papel encolado de mediados del siglo XIX, que es la fecha en la que probablemente fueron forrados y enmarcados, y en la que se lee "Brun. Restaurador". Se trata de Isidoro Brun (1819-1895), importante personaje de los medios artísticos madrileños del siglo XIX, restaurador, coleccionista, intermediario y comerciante de arte. Para Brun véase Nicholas TURNER, "Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado's Collection of Old Master Drawings", en N. TURNER y J. M. MATILLA (colección), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado*, Alexandria, Virginia, Art Services International, 2008, pp. 23-28. Como restaurador se formó en la Escuela y sala de Restauración del Prado y consta que entre 1851 y 1862 realizó varias restauraciones de pintura, entre ellas algunas de obras de Goya, para los duques de Osuna (Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza. Toledo. Osuna, CT. 515, D.26). Como coleccionista, de él procede una buena parte de los dibujos legados por Pedro Fernández Durán al Museo del Prado. Es probable que los de una y otra colección tengan el mismo origen que con seguridad sólo se puede remontar al siglo XIX y XX cuando desde la colección del conde de Adanero pasaron a la de sus descendientes los marqueses de Castro Serna.
- <sup>83</sup> AHP Madrid, protocolo 19.217, ante José Antonio Gaviria, años 1787-1788, f. 527v°. La descripción dice: "Una pintura de Nuestra Señora de la Concepción original de Isidoro de Tapia con marco dorado y tarjetas bien tratado en 400 reales". Agradezco a Juan Luis Blanco Mozo la noticia de las cartas de dote matrimonial de Manuel Santos Alcalde, maestro estampero, natural de la villa de Cubas, y doña Ana Asenjo, en la que aparecen los "enseres y pertrechos de estampar láminas de cobre", hasta siete prensas y numerosas estampas y libros.
- <sup>84</sup> Óleo sobre lienzo, 194 x 135 cm. Visto y fotografiado entre julio de 1999 en Antigüedades Antonio Ramírez, de Madrid, entonces en la calle Lavapiés 40. Se nos informó que procedía de los herederos de Silverio Gómez de Cifuentes, médico militar que ejercía en Oviedo por el año 1873.
- <sup>85</sup> Vista en Feriarte, Madrid, el 22 de noviembre de 1999, presentada por Luis Romero. Se trata de un óleo sobre lienzo grande, cercano a los dos metros de altura, según se puede deducir de la relación entre el ancho del marco y los muebles del montaje en la mala fotografía que entonces hice.
- <sup>86</sup> Vista en noviembre de 1999 en visita a la zona museística del convento, donde me proporcionaron los datos de la procedencia. Ni fotografiada, ni medida, pero grande, de unos 165 x 110 cm.
- <sup>87</sup> Óleo sobre lienzo. Sin medir, pero grande, de alrededor de 160 x 110 cm.
- <sup>88</sup> José LANDA BRAVO y Pedro FRANCISCO GARCÍA GUTIÉRREZ, "Dos bocetos de Lucas Jordán y una Inmaculada de Pereda", en *Archivo Español de Arte*, LVI, n° 244, 1988, pp. 444-447. Los autores no proporcionan medidas.
- <sup>89</sup> Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Colección Forum Filatélico. Pintura Antigua Española y Flamenca de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2002, pp. 64-65.
- <sup>90</sup> LANDA BRAVO y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 445.
- <sup>91</sup> Ansorena Subastas de Madrid, abril de 1985. Óleo sobre lienzo, 165 x 118 cm. Reentelado, con marco del siglo XIX y cartela a nombre de Antonio de Pereda. De nuevo volvió a la subasta de los días 7, 8 y 9 de mayo de 1985, lote 80. No ha sido posible localizarla y la fotografía a cuarto de página y en blanco y negro del catálogo es de poca calidad.
- <sup>92</sup> Aunque tengo buena fotografía de estudio, ignoro su paradero.

- <sup>93</sup> Óleo sobre lienzo, 103 x 84 cm. Puesto a la venta por la Sala Retiro, de Madrid, en la subasta de los días 8, 9 y 10 de junio de 2010, lote 558.
- <sup>94</sup> Rosa M<sup>a</sup> PERALES PIQUERES, *Juan de Espinal*. Sevilla, 1981, pp. 100-101, lámina XVI.
- <sup>95</sup> Óleo sobre lienzo, 210 x 158 cm.
- <sup>96</sup> J. LACOSTE. *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura I. Colección Lázaro*. Madrid, 1913, n° 11.184, reproducida.
- <sup>97</sup> Elías TORMO, "La Inmaculada y el Arte Español", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, pp. 214-215, dando las medidas del catálogo de Lacoste, esto es, 2,10 x 1,57 cm.
- <sup>98</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO, "Luis Paret y Alcázar", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, 1952, pp. 87-153 y cuarenta figuras, especialmente la pp. 112 y 141, catálogo n° 17, y figura 7.
- <sup>99</sup> Osiris DELGADO, *Paret y Alcázar*. Madrid, 1957, catálogo, n° 73, p. 255, fig. 85.
- <sup>100</sup> Nada sobre ella se dice en el catálogo de la exposición *Luis Paret y Alcázar, 1646-1799*. Comisarios Karmen OXTAGABIA y Javier GONZÁLEZ DE DURANA. Bilbao, 1991.
- <sup>101</sup> En *Galería Antiquaria*, n° 95, 1992, p. 79.
- <sup>102</sup> "Pequeño Museo temporal. Pinturas clásicas de grandes firmas", en *Galería Antiquaria*, n° 96, 1992, pp. 62-63.
- <sup>103</sup> Subastas Durán, de Madrid, subasta n° 285, del 21, 22 y 23 de febrero de 1994, lote 75. Portada de catálogo y reproducción interior.
- <sup>104</sup> Por ejemplo en la monografía de José Luis MORALES Y MARÍN, *Luis Paret. Vida y Obra*. Zaragoza, 1997.
- <sup>105</sup> MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1997, p. 154, n° 79. Óleo sobre lienzo, 168 x 105 cm. Puesta a la venta como obra de Luis Paret y Alcázar en la sala de subastas Castellana 150, de Madrid, en febrero de 1998. Probablemente es la misma que se expuso en la Bienal de Anticuarios de Madrid del año 1992 (véase *Galería Antiquaria*).
- <sup>106</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España (ICPE), Fototeca, Archivo Moreno, n° 19.538 (número antiguo). Se hizo constar entonces que pertenecía a M<sup>a</sup> del Pilar Remal.
- <sup>107</sup> Óleo sobre lienzo, 204 x 162,5 cm. Puesto a la venta en Subastas Gran Vía de Bilbao, 9 y 10 de mayo de 2007, lote 138, pp. 138-139. Certificada por José Manuel Arnaiz.
- <sup>108</sup> *Corrado Giaquinto y España*, Cat. exp. Director Científico Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, Palacio Real, 5 abril- 25 junio 2006, pp. 157 y ss.
- <sup>109</sup> Óleo sobre lienzo, 157,5 x 116 cm. Puesto a la venta en Sala Retiro, de Madrid, en dos ocasiones: primero, los días 12 y 13 de junio de 2002, lote 315; y después en junio de 2002, lote 609. La obra volvió a ofrecerse en la subasta de Fernando Durán, de Madrid, en abril de 2004, lote 302, y en diciembre de 2004, lote 326, publicitándose poco antes en la revista *Galería Antiquaria*, 2004, n° 236, p. 112.
- <sup>110</sup> Óleo sobre lienzo, 82,5x56,5 cm. Agradezco a Elisa D'Ors, de Alcalá Subastas, que me pusiera en conocimiento de esta pintura. Con el texto en pruebas, la Sala Retiro de Madrid pone en subasta los días 13 y 14 de diciembre de 2011 una *Inmaculada Concepción* (lote 485, óleo sobre lienzo, 78 x 57 cm), de composición cercana a ésta, tanto por la verticalidad como por el detalle iconográfico del cetro real unido a la vara de azucenas. Se dice obra madrileña del siglo XVIII, pero la clasificación no me parece convincente.
- <sup>111</sup> Óleo sobre lienzo. De tamaño pequeño. A pesar de haberla fotografiado y revelado el negativo en blanco y negro, lo que me retrotrae a mi actividad fotográfica anterior a 1987, no recuerdo donde se encontraba la pintura, aunque probablemente estuviera en alguna iglesia o convento de clausura de Madrid.
- <sup>112</sup> Oleo/lienzo. 84,5 x 106 cm. Puesto a la venta en Ansorena de Madrid, el 28 de febrero de 2006, lote 354, como anónimo español del siglo XVIII. Subastado de nuevo en Alcalá Subastas, 21 y 22 junio de 2006, lote 110, como obra de Isidoro de Tapia.
- <sup>113</sup> Óleo sobre lienzo, 124,5 x 103 cm.
- <sup>114</sup> Fernando QUILES, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla, 2005, pp. 41-42, 51-53, 60, 66-67, 69, 74, láminas 11 y 15. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Cat. exp., Museo de Bellas Artes de Sevilla, 20 de septiembre - 19 de noviembre, 2006. Textos de Fernando Quiles e Ignacio Cano Rivero, p. 20 y catálogo números 4, 17, 22, 29.
- <sup>115</sup> Fernando QUILES GARCÍA; Ignacio CANO RIVERO, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid, 2006.
- <sup>116</sup> De las dos se conservan estampas de distintos años. Una del convento de San Gil fue grabada por Nemesio López Saavedra en 1781. Otras de San Antonio del Prado fue realizada por Jacinto Brandi de 1819 sobre dibujo de Antonio Rodríguez.
- <sup>117</sup> A. RODRÍGUEZ-MOÑINO y Eileen A. LORD, "Juan Antonio Salvador Carmona. Grabador del siglo XVIII (1740-1805)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVI, 1952, pp. 47-86, más láminas. en *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1981, p. 62, n° 77.
- <sup>118</sup> *Ibidem*, p. 68, catálogo n° 17; pp. 63 y 80, catálogo n° 141; y p. 79, catálogo n° 134. En la Biblioteca Nacional de Madrid existen las estampas del Buen Pastor (n° inv. 13.181) y de la Divina Pastora (n° inv. 13.180), además de conservarse la plancha de ésta última en la Calcografía Nacional. Salvador Carmona realizó otras estampas de la Divina Pastora para las MM. Capuchinas de Navas del Rey, siguiendo la escultura que su hermano Luis Salvador Carmona había regalado a dicho convento, y para los Capuchinos de La Habana y de Toro.
- <sup>119</sup> Óleo sobre lienzo, ovalado, 96 x 75,5 cm. Puesto en subasta en Sala Retiro, de Madrid, los días 24 y 25 de mayo de 1999, lote 55, como obra de escuela española del siglo XVIII y "estilísticamente cercano a Lucas Jordán".
- <sup>120</sup> Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2002, p. 71 y 73, lám. 41.
- <sup>121</sup> Inaccesible. Mide aproximadamente 110 x 80 cm.
- <sup>122</sup> M<sup>a</sup> Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, "La Virgen de la estrella de Enciso (La Rioja)", en *Berceo*, 132 (1997), pp. 57-81.
- <sup>123</sup> Antonio MORENO GARRIDO, "El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII (1976), pp. 56-63 y 134-142.
- <sup>124</sup> ÁLVAREZ CLAVIJO, *op. cit.*, 1997, pp. 67-69.
- <sup>125</sup> *Ibidem*, p. 72, según el manuscrito examinado por la Inquisición en 1641.
- <sup>126</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.