

Naturam et artem sub uno tecto. Las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila (1711-1786)

DELIA SAGASTE ABADÍA*

Resumen

Aproximación a la colección de pintura de Pedro Franco Dávila (1711-1786), estudioso y coleccionista que reunió durante su estancia en París (1745-1772) un importante gabinete de variado contenido, que dio lugar al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Escasamente conocido como coleccionista de pintura, analizamos a partir de diversas fuentes el contenido de su pinacoteca, compuesta por pintura flamenca, italiana y española de los siglos XVII y XVIII, y la ponemos en relación con el contexto artístico y cultural del momento.

Pedro Franco Dávila (1711-1786) was the founder of the Real Gabinete de Historia Natural in Madrid, which was created with the personal collections he had gathered during his stay in Paris (1745-1771). Better known as a naturalist, scholar and key player in the origin of the great national Spanish museums, these aspects have shadowed the fact that he was also an art collector. We aim to present his art gallery, composed of Flemish, Italian and Spanish paintings, mainly from the XVII and XVIII centuries, in the context of his curiosity cabinet and also in a broader cultural environment.

Palabras clave

Coleccionismo; pintura; Real Gabinete de Historia Natural; Ilustración, mercado artístico.

Collectionism; painting; Real Gabinete de Historia Natural; Enlightenment; Art market.

* * * * *

Introducción

Proponemos un análisis y valoración general de la colección pictórica de Pedro Franco Dávila (1711-1786), creador y director del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, formado a partir de las colecciones personales que había reunido en París entre 1745 y 1771. Más conocido por su labor como naturalista, estudioso y figura clave en la génesis de las grandes colecciones nacionales españolas, su personalidad como amante de la pintura ha permanecido en las sombras. Intentamos poner en valor su pinacoteca en relación con el resto de sus colecciones e insertarla

* Licenciada en Historia del Arte, investiga sobre la presencia del Arte de Asia Oriental en España e Historia del Coleccionismo. Dirección de correo electrónico: deliasagab@hotmail.com.

en el contexto de dos etapas y ambientes comerciales y culturales muy distintos: el París de mediados del siglo XVIII y el Madrid de finales de dicha centuria. Como podrá comprobarse, en esta tarea partimos de una serie de fuentes que, aunque han sido mencionadas en algunos estudios, han pasado desapercibidas y nunca han sido transcritas ni analizadas en lo que respecta a la Historia del Arte. Se trata del *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art: qui composent le Cabinet de M. Dávila: avec figures en taille douce, avec plusieurs morceaux*,¹ catálogo de sus colecciones publicado en 1767 y escasamente difundido fuera de los estudios de Historia de la Ciencia, así como del documento: *Razón de las pinturas que boi embiando a la casa*,² fuentes que se encuentran en el archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, heredero del Real Gabinete de Historia Natural.

El Real Gabinete de Historia Natural y la figura de Pedro Franco Dávila

El fragmento latino con el que encabezamos este estudio forma parte del lema que todavía puede leerse en la fachada de la sede original del Real Gabinete de Historia Natural, que fue fundado por Carlos III en 1771 y que compartió este edificio de la madrileña calle de Alcalá con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución que todavía desarrolla sus actividades en dicho lugar. Esa asociación entre arte y naturaleza tan propia del pensamiento de la época explica, no sólo la convivencia independiente de ambas instituciones durante años, sino también la diversidad de las colecciones del propio Real Gabinete. Éste reunía para deleite e instrucción pública una serie de fondos sin parangón en la Europa ilustrada, aunando la riqueza y diversidad del mundo natural con la de lo creado por la mano del hombre. Como ya hemos adelantado, Pedro Franco Dávila, fundador del R.G.H.N., fue una figura que debe ser entendida en el contexto de la España ilustrada del XVIII.³

¹ FRANCO DÁVILA, P., *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art: qui composent le Cabinet de M. Davila: avec figures en taille douce, avec plusieurs morceaux*, París, Briasson, 1767. Esta obra, compuesta de tres volúmenes, será citada en nuestro texto como *Catalogue*, en aras de una mayor brevedad.

² Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales [A.M.N.C.N.], Documentos del Real Gabinete (1752-1786), Legajo n.º 2, Carpeta 2.ª, *Memoria de los animales que se van transportando a la calle de Alcalá*, (documento reproducido de forma facsimilar y como apéndice en CALATAYUD ARINERO, M.ª Á., *Pedro Franco Dávila: primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*, Madrid, C.S.I.C., 1988).

³ Para un acercamiento a la trayectoria de Pedro Franco Dávila, es fundamental la biografía *ibidem*. De forma más reciente, se ha abordado tanto el estudio de su figura en el contexto del desarrollo académico y científico de la época, así como la intrahistoria del Real Gabinete en la excelente obra: VILLENNA, M., SÁNCHEZ-ALMAZÁN, J., MUÑOZ, J. y YAGÜE, F., *El gabinete perdido. Pedro*

Nació en Santiago de Guayaquil, parte del entonces Virreinato del Perú, en el seno de una familia dedicada al comercio y de origen sevillano por vía paterna. Aunque estudió en la Universidad de San Marcos de Lima, se dedicó en su juventud principalmente a acompañar a su padre en los frecuentes viajes que requería el negocio familiar, que se extendían a lo ancho del Caribe y entre América y España.⁴ Tras un primer viaje a España en 1731, disfrutó de otras estancias en España, Flandes y París, donde se instalaría definitivamente en 1745. Una vez allí, no sólo empezó a frecuentar los círculos de los importantes personajes españoles que vivían en la capital, como el Conde de Aranda, sino que también se dedicó a ampliar sus conocimientos sobre las Ciencias Naturales: *me puse a estudiar algunas cosas que me pareció me podían ser útiles a mi regreso a las Yndias (...) pero mientras mas iba adelantando en este estudio el gusto iba creciendo de suerte que (...) empecé a formar un gabinete de historia natural no sin conocimientos, pues havia adquirido el suficiente para no ser engañado.*⁵ En efecto, Dávila terminó por reunir objetos de toda naturaleza con el objeto de formar una colección que igualase a las que contempla en los gabinetes de los coleccionistas y aristócratas que frecuentaba. Durante las dos décadas siguientes, Dávila viajó por las diferentes provincias francesas y otras naciones para recolectar ejemplares y visitar gabinetes célebres. Del mismo modo, compró e intercambió objetos y colecciones completas a través de sus corresponsales en Holanda,⁶ Suecia, Hungría o Rusia. Consolidó así una red de contactos académicos y sociales que le serían de gran ayuda durante su etapa como director del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid y llegó a ser miembro de prestigiosas academias europeas como la Royal Society de Londres. La legítima aspiración de proyección social de Dávila, así como diversas deudas alimentaron en él la idea de ceder su gabinete a la Corona española a cambio de un cargo vitalicio al frente

Franco Dávila y la Historia Natural del siglo de las Luces, Madrid, C.S.I.C., 2009. Asimismo, para la historia del Real Gabinete, véanse: CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural 1752-1786*, Madrid, MNCN-CSIC, 1987; CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural 1787-1815*, Madrid, MNCN-CSIC, 2000 y CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Catálogo crítico de los documentos del Real Museo de Ciencias Naturales. 1816-1845*, Madrid, MNCN-CSIC, 2000.

⁴ Al parecer, en el transcurso de estos viajes entre el continente americano y Europa, estuvo envuelto en una serie de peripecias que incluyeron naufragios, infortunios económicos varios, o un apresamiento a manos de los ingleses en Jamaica. Desgracias que le impedirían regresar a su tierra natal.

⁵ «Borrador de la carta que envía Pedro Franco Dávila a su hermano Diego Franco Dávila en Lima» [A.M.N.C.N., Documentos del Real Gabinete (1752-1786), *Cuaderno del copiadore de cartas n.º 8*, (Madrid, 8-11-1775), s.f., (documento referenciado en CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Catálogo de documentos...*, *op. cit.*, pp. 112-115)].

⁶ *Adquirió colecciones y efectos en Holanda, a través de sus corresponsales (...) A su vuelta de España, en 1759, tenía diferentes cajones llenos de curiosidades que, por no disponer de espacio en su gabinete, las guardaba así* (CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Pedro Franco Dávila...*, *op. cit.*, 1988, p. 76).

del mismo.⁷ Así, realizó en 1753 las primeras gestiones para ofrecer su colección al rey español Fernando VI (1713-1759) y, para ello, redactó un primer inventario o razón de su gabinete. Trató de ganarse el favor del Marqués de la Ensenada y viajó en 1759 a la Corte madrileña, pero diversas circunstancias frenaron este intento. A su regreso a París, resolvió vender su gabinete, saldar sus deudas y volver definitivamente a su tierra natal de Guayaquil. Para ello, emprendió la redacción de un catálogo completo de su ya cuantiosa colección, ya citado. Entre finales de 1767 y comienzos de 1768, Dávila vendió en pública subasta en París parte de su gabinete y, con el dinero obtenido, saldó sus deudas y continuó incrementando su colección. Fue en 1771 cuando finalmente todos sus esfuerzos se vieron recompensados: la Corona española aceptó el Gabinete que ofrecía Dávila a cambio de que este recibiera el cargo vitalicio de Director del mismo, que estaba dotado de una retribución anual fija. Tras unos años en los que se prepararon los materiales para su traslado, se buscó una sede física acondicionada según los criterios de Dávila y se colocaron las colecciones, el Real Gabinete abrió sus puertas en 1776. Hasta su muerte, acaecida en 1786, Dávila continuó incrementando los fondos del R.G.H.N. y desplegando una intensa actividad al frente del mismo⁸ y en la vida intelectual de la España de la época.

⁷ Resulta llamativo que los biógrafos de Dávila constaten que no exista referencia documental de que en esta etapa de su vida tuviera ocupación comercial o laboral alguna. Se entiende, por tanto, la acuciante situación económica que pudo empujarle a desear vender su gabinete a la Corona española, además del prestigio y la ventajosa posición que obtendría.

⁸ El Real Gabinete de Historia Natural de Madrid [R.G.H.N.], fue desde sus orígenes una institución pionera en nuestro país, no sólo del coleccionismo científico, sino también de la investigación y divulgación científica en España, haciéndose eco a lo largo de su trayectoria de los cambios políticos e intelectuales del país. A lo largo del siglo XIX, bajo distintas denominaciones, como Real Museo de Historia Natural, Museo de Ciencias Naturales o la actual de Museo Nacional de Ciencias Naturales, experimentó el crecimiento de sus colecciones, la implicación del centro en la docencia universitaria o la participación en múltiples campañas y expediciones científicas. En 1895, hubo de abandonar su sede en la calle Alcalá y sus fondos permanecieron almacenados hasta que en 1910 su sede fue trasladada a su emplazamiento actual. Para una introducción a la historia del centro en sus diversos aspectos, véanse: BARREIRO, A. J., *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*. Edición de Pedro M. Sánchez Moreno, Madrid, Docecalles, 1992; CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., «Antecedentes y creación del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 482, CXXIII, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 7-33; HERNÁNDEZ NIEVES, M.^a P., «Del Real Gabinete de Historia Natural al Instituto Nacional de Ciencias Naturales (1717-1931)», *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, 15, 2004, pp. 239-246. Por último, encontramos referencias generales al Real Gabinete en el contexto del origen y formación del museo público como realidad contemporánea en BOLAÑOS, M., *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, Gijón, Trea, 1997.

Pintura y curiosidades del arte en el gabinete parisino de Pedro Franco Dávila

Dávila y el marco estético y científico de las collections curieuses parisiennes

Fue durante su estancia en París entre 1745 y 1771 cuando Franco Dávila se formó en diversas materias científicas, y también donde forjó su carácter como coleccionista. Una faceta que, hasta la fecha, no se ha puesto en relación con el contexto del activo mercado artístico y de antigüedades existente en el París de la época, un mundo fuertemente condicionado por la actividad de comerciantes o *marchands-merciers*⁹ como Edmé-François Gersaint, Jean-Baptiste Glomy o Pierre Remy. En este ambiente y de forma similar a como ocurría en otras ciudades europeas, se generaron cientos de gabinetes y colecciones privadas en el marco de la denominada cultura de la *curiosité*, entendida ésta como un genuino amor por el conocimiento.¹⁰ Al analizar este tipo de *collections curieuses*, vemos que subyacen una serie de valores estéticos inherentes al coleccionismo del Siglo de las Luces. En primer lugar, se constata la búsqueda de una visión unitaria y universal de las colecciones, concebidas como una unidad constituida por una infinidad de partes, los diferentes objetos coleccionados, que se iban agregando hasta completarse y ser arregladas de forma simétrica y con una presentación cuidada y armoniosa. Esta idea está vinculada con la visión ilustrada de la naturaleza como algo mensurable y abarcable por el hombre quien, en su progresiva conquista del mundo que le rodeaba, hacía todavía vagas distinciones entre *artificialia* y *naturalia*, rasgo que heredaría del coleccionismo de la Edad Moderna.¹¹ En esa visión indisoluble de ciencia y arte, encontramos la explicación a la presencia en estos gabinetes de modelos de maquinarias e instrumentos de matemáticas y físicas. En segundo lugar, se trata de un coleccionismo

⁹ Se denominaba así a los comerciantes especializados en artículos de lujo y que desarrollaban sus actividades en torno a la calle Saint Honoré de París. Estos marchantes jugaron un rol fundamental en el mundo de las subastas de obras de arte, ya que se ocupaban de redactar los catálogos, clasificando sus componentes de forma taxonómica, identificando a los autores de las obras y aportando argumentos de autoridad para catalogarlas. Del mismo modo, también asesoraban en la adquisición de objetos a los coleccionistas, una clientela entre la que se contaba la aristocracia cortesana y administrativa, así como artistas reconocidos, miembros del alto clero, abogados, académicos y comerciantes.

¹⁰ Sobre este fascinante mundo, pueden consultarse, entre otras, las siguientes aportaciones: DRITZ, B. y NUZT, T., «Collections curieuses: The Aesthetic of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris», *Eighteenth Century Life*, 29, 3, Durham, Duke University Press, 2005; SMITH, H. P., *Merchants and marvels. Commerce, science and art in early modern Europe*, Nueva York, Routledge, 2002; SARGENTSON, C., *Merchants and Luxury markets: the marchands merciers of Eighteenth Century Paris*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1996.

¹¹ BOLAÑOS, M., *Historia de los museos...*, *op. cit.*, pp. 56-61.

marcado por la predilección por determinado tipo de piezas, con aspecto y cualidades táctiles sofisticadas, de ahí el gusto por las conchas y moluscos, cuyas superficies nacaradas incrementaban su interés puramente científico. Finalmente, en estos gabinetes era usual la existencia de objetos procedentes de culturas lejanas, como Persia, India, China o Japón, cuyo exotismo provocaba en el europeo de la época la evocación de gentes y mundos radicalmente diferentes al suyo.

El Catalogue del gabinete: contenidos y posible autor de la catalogación de la sección artística

En este sentido, el gabinete que Dávila formó en la capital francesa se ajustó en todo a estas características. Podemos comprobarlo a través de las descripciones de su coetáneos¹² o de la prolija enumeración de materiales que se efectúa en el *Catalogue*. Así, Dávila reunió un elevado número de objetos de la más variada tipología.¹³ De forma consciente, apoyado en sus conocimientos sobre las más diversas cuestiones y asesorado por especialistas, fue incrementando sus fondos de un modo progresivo y tenaz. Unos fondos en los que se detecta un claro predominio de ejemplares de historia natural, aún cuando el peso de lo artístico no es desdeñable. Así, en cuanto a la parcela de las denominadas curiosidades del arte, en esta etapa parisina fue capaz de reunir un conjunto sumamente interesante, tanto por su muy diversa naturaleza, como por su elevado número y la relevancia de los nombres que figuran en él. Según algunos cálculos,¹⁴ bajo el epígrafe *Curiosidades del arte* del *Catalogue* se reunirían cerca de 12.000 piezas muy diversas, agrupadas en 1.865 artículos. Hemos de señalar que el *Catalogue* sigue en esta sección una sistematización idéntica a la utilizada en los apartados de minerales, mamíferos o invertebrados. Es decir, un esquema riguroso que clasificaba los objetos por familias y describía de forma taxonómica las piezas. Obviamente, subyace en esta ordenación jerárquica, clara y sistemática, la idea academicista propia de la época que distinguía entre las nobles y bellas artes y las artes menores

¹² DÉZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., «Muséographie», en *La Conchyliologie ou histoire naturelle des coquilles de mer, d'eau douce, terrestres et fossiles: avec un traité de la zoomorphose, ou représentation des animaux qui les habitent; ouvrage dans lequel on trouve une nouvelle méthode de les diviser. Troisième édition par MM. de Favanne de Montcervelle père et fils*, Paris, Chez Guillaume de Bure fils aîné, 1752.

¹³ El espectro de objetos que abarcaban estas colecciones era casi infinito: bronce de distinto origen, bustos de mármol o alabastro, bajorrelieves, monedas, piedras grabadas, dibujos, estampas, porcelanas, armas antiguas, trajes chinos e indios, objetos lacados y todo tipo de objetos vinculados al mundo natural, como mariposas, conchas, minerales, animales disecados, momias egipcias, fetos y órganos conservados en formol, corales o fósiles.

¹⁴ VILLENA, M., SÁNCHEZ-ALMAZÁN, J., MUÑOZ, J. y YAGÜE, F., «Semblanza de un ilustrado...», *op. cit.*, p. 193.

o decorativas. Esto se concretaba, asimismo, en la utilización del concepto de escuelas pictóricas nacionales (francesa, holandesa e italiana) y que distingue del resto aquellas obras *des grandes maîtres*.

Acerca de la autoría de esta catalogación, en el prefacio del *Catalogue* Dávila cita la intervención de Paul Remy¹⁵ (1715-1797) en la redacción de una parte del catálogo y como mediador en la posible venta, ya que tal era su oficio.¹⁶ Paul Remy fue un activo agente del mercado de arte y antigüedades del París del momento, no sólo como reputado *connoisseur* y asesor de coleccionistas, sino también como suministrador de la mayor parte de gabinetes de curiosidades que hubo en París o fuera de la capital; especialmente entre 1750 y 1770, periodo en el que Remy estuvo más activo y que coincide precisamente con la etapa de más intenso crecimiento del gabinete de Dávila. Podemos deducir que, si bien no está documentada su faceta como asesor en la formación de dicho gabinete en lo relativo a las curiosidades artísticas, pudo colaborar activamente en esta tarea.¹⁷ Finalmente, es poco lo que se sabe con certeza acerca del resultado de la venta en pública subasta del gabinete de Dávila, debido al vacío documental sobre el proceso. Este tuvo lugar entre diciembre de 1767 y enero de 1768 y constituía, recordemos, el fin último para el que se había redactado el *Catalogue*. Sobre el modo en que esto pudo afectar a la sección de pinturas, se ha apuntado que una obra del Greco habría sido vendida por 24 francos y una de Alonso Cano por 18, aunque es una hipótesis que se apoya sobre opiniones indirectas.¹⁸ Sin embargo, las más

¹⁵ MARANDET, F., «Pierre Remy: the Parisian art market in the mid-eighteenth century», *Apollo*, August, 2003.

¹⁶ *Une Collection assez considérable d'Estampes & de Peintures à Gouache, avec quelques Tableaux & Desseins Originaux des Maîtres des trois Ecoles; des Miniatures, Peintures en émail & autres curiosités semblables. Cette Partie a été faite par M. REMY, Peintre de l'Académie de Saint-Luc, connu par les Catalogues qu'il a donnés de plusieurs beaux Cabinets, &, en dernier lieu, par celui qu'il vient de publier de la riche Collection de Tableaux de feu M. Julienne*, en FRANCO DÁVILA, P., *Catalogue...*, op. cit., vol. I, «Préface», s.p.

¹⁷ Remy colaboró en la redacción de numerosos catálogos particulares. Algunos de los cuales se conservan en el A.M.N.C.N. Formaron parte de la biblioteca personal de Franco Dávila en París y pasaron, junto a sus otras colecciones, al R.G.H.N. Es el caso de catálogos redactados en fechas similares al de Dávila, como *Catalogue de curiosités, en différents genres: dont la vente commencera le lundi 5 mars 1759. Par P. Remy. À Paris, chez Didot l'aîné, 1759*; *Catalogue raisonné des tableaux, estampes, coquilles, & autres curiosités, d'après le décès de feu Monsieur Dézalier d'Argenville. Par Pierre Remy, 1766*. Un completo inventario de las colecciones y gabinetes en los que participó Remy se ofrece en MARANDET, F., «Pierre Remy...», op. cit. Entre ellos destacan nombres como el de Jeanne Antoinette Poisson, Marquesa de Pompadour. Sin embargo, hemos de destacar que no cita su colaboración en la venta del Gabinete de Pedro Franco Dávila.

¹⁸ EN CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Pedro Franco Dávila...*, op. cit., 1988, se cita a SEMPERE Y GUARINOS, J., *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritos de Carlos III*. Madrid, s.n., 1789, pp. 242-245, y a DANCE, P., *Shell collecting. An illustrated history*, Londres, s.n., 1966, pp. 86-87. Según estas fuentes, Dávila habría obtenido 800.000 reales como producto de la venta de parte del gabinete, por lo que saldó sus deudas que no alcanzaban los 300.000 reales y paralizó la subasta al por menor. La única referencia al tipo de ejemplares que fueron vendidos es una cita sobre la

recientes aportaciones hechas al estudio de la figura de Dávila apuntan la teoría de que fue precisamente la parte de curiosidades del arte y libros la primera en ser puesta a la venta. Esto habría afectado a las pinturas y bronces chinos e indios, trajes, armas y utensilios de otros pueblos, obras en laca y porcelanas.¹⁹

Presencia de la pintura en el Catalogue: el peso de los Grandes maestros

El capítulo de esta interesante obra que más nos interesa aquí es la sección o epígrafe VII del *Catalogue*, titulado *Tableaux des Maîtres des trois écoles*,²⁰ que incluía 26 pinturas de diversos maestros con una importante recepción en el mercado de la época. Se constata la preferencia de Dávila por la pintura holandesa, especialmente las escenas de género y el paisaje, con seis artistas y 15 obras de esta procedencia, frente a cuatro artistas españoles, dos franceses, un italiano y una obra de autor desconocido. El pequeño tamaño de la mayoría de las pinturas se ajusta al perfil de un coleccionista no demasiado acaudalado, así como a su colocación doméstica y contemplación íntima en un gabinete particular de la época. La relación de piezas se inicia con el lote 902, que contiene dos obras de Francesco Solimeno o Solimena de Nápoles (1657-1747), tablas en formato oval de pequeñas dimensiones (9 x 6 cm),²¹ con imágenes de Santa Ana y Santa Cecilia. La pintura española está representada por algunas obras que en el *Catalogue* se atribuyen a Murillo, Velázquez, Alonso Cano y el Greco; en primer lugar, un lienzo pegado sobre tabla representando a San Bernardo invocando a la Virgen, de Bartolomé Esteban Murillo (lote 903, 18,9 x 14,8 cm), cuadro *dont on distingue le mérite*. También a Murillo se atribuye un pequeño retrato sobre cobre, que representaría a una joven vestida y peinada a la manera antigua de España. Tenía la particularidad de ir pegado junto a otro retrato de una mujer de edad avanzada, atribuido a Velázquez y de las mismas características y medidas. Juntos formaban el

supuesta venta de 1007 artículos de conchas que le habrían reportado por sí solas 26.923 francos de un total de 198.700.

¹⁹ Los primeros lotes en salir a subasta se sucedieron: en una primera tanda entre el 1 y el 23 de diciembre, en un segundo momento entre el 8 y el 12 de enero de 1768 y, por último, entre el 13 y el 18 de dicho mes. Tras ello, Dávila ya había recabado la cantidad de dinero que precisaba pagar a sus deudores, y paralizó el resto de la venta. Así se afirma en VILLENA, M., SANCHEZ-ALMAZÁN, J., MUÑOZ, J. y YAGÜE, F., «Semblanza de un ilustrado...», *op. cit.*, pp. 284-286. Se apoyan en el análisis de unas «Hojas de distribución» correspondientes a las jornadas previstas para la subasta, con la relación de las secciones de arte y libros que en ellas iban a ser vendidas. Dichas hojas están incluidas en el único ejemplar del *Catalogue* de los varios conservados en el A.M.N.C.N.

²⁰ FRANCO DÁVILA, P., *Catalogue ...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 199-203.

²¹ Las medidas aparecen en *pouces*, pulgadas y *lignes*, líneas, antiguas medidas utilizadas en la Francia prerrevolucionaria. Ofrecemos la equivalencia en el cuerpo del texto, dado que 1 *pouce* equivale a 0,027 m y 1 *ligne* a 0,0002258 m.

lote 904 y estaban en el interior de una caja de carey o tal vez enconchada, cerrada con tapa corredera. El lote 905 correspondía a un lienzo de Alonso Cano (1601-1667), con una iconografía propia de la Contrarreforma, la Virgen de la Leche, en el que se representa a la Virgen María dando de mamar al Niño Jesús (35 x 28 cm).²² Finalmente, Dávila se preciaba de poseer una obra de *Dominique Greco, Peintre Espagnol, Disciple du Titien* (lote 906, 8,3 x 12,56 cm.), un lienzo en el que figuraban cuatro retratos masculinos de personajes *spirituellement touchés*. La pintura flamenca esta espléndidamente representada por autores como *Breughel d'Enfer*, uno de los sobrenombres de Pieter Brueghel el Joven (1564-1638), del que Dávila poseía una escena sobre cobre (lote 908, 20 x 27 cm) en la que se representaba el incendio de una ciudad junto a un río,²³ con varios personajes. Paulus Bril (1554-1626), citado como *Paul Bril*, continúa esta nómima flamenca del *Catalogue*. El lote 909 contiene una pintura sobre cobre (21,6 x 29,5 cm) que representa a un campesino transformado en rana sobre un paisaje del que se subraya su belleza, un tema fantasioso que no parece corresponderse con el habitual paisaje idílico por el que se caracterizó Bril, quien desarrolló su carrera en Roma.²⁴ También encuadrado en esta misma primera generación de pintores holandeses italianizados aparece *Corneille Polemburg* o Cornelis van Poelenburch (1594-1667), de quien Dávila poseyó en su día dos tablas (lote 912, 34 x 27 cm) con paisajes y arquitecturas. En una se representaba a unas bañistas y en otra un descanso en la huida a Egipto, obras que ejemplificarían esta influencia de la pintura italiana, visible en la introducción de composiciones y arquitecturas más clásicas, así como en la utilización de temas bíblicos tradicionales y mitológicos.²⁵ No sólo el paisaje holandés vivió una recuperación en el siglo XVIII, sino que las escenas de género eran muy apreciadas; especialmente los tipos populares y el pintoresquismo de la obra de David Teniers (1610-1690), de quien Dávila poseía tres pequeñas tablas. En una de ellas, un vendedor de licores aparece junto a su mujer en el campo (lote 910, x cm); en la segunda se retrata la figura de dos hombres, uno de ellos fumador en pipa (lote 911, 16,9 x 12,55 cm); por

²² Una obra con esta iconografía, firmada por Alonso Cano y datada hacia 1659, se conserva en el Museo de Guadalajara (n.º inventario 41).

²³ Existe entre los fondos del Museo del Prado una obra de este autor con el título *Incendio y saqueo de una población* (43 x 44 cm, P1458).

²⁴ SUTTON, P., *El Siglo de Oro del paisaje holandés*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994, pp. 31-33.

²⁵ Poelenburch trabajó recurrentemente en el tema del descanso de José, María y el Niño durante la huida a Egipto, que permitía la combinación de un tema bíblico con el del paisaje. Encontramos *La Huida a Egipto* (Centraal Museum de Utrecht, 1625) en el n.º 44 de catálogo de SUTTON, P., *El Siglo de Oro...*, *op. cit.*, p. 34.

último, una escena doméstica con una mujer y un niño (lote 911, 13 x 10,8 cm). Otra variante muy popular del paisaje holandés del XVII eran las vistas de puertos de mar y, obviamente, Dávila contaba con un par de ejemplos en su colección. El autor de esta parte del *Catalogue*, Pierre Remy, incluye en el lote 913 dos puertos de mar de *Vander-meer*, esto es de Jan Van Der Meer, (1632-1675), más conocido como Vermeer de Delft, pero dado lo inaccesible de su obra, lo lógico es que fueran falsificaciones de época u obra de imitadores. Son descritos como dos lienzos de 45 x 51,3 cm, en los que se representan gran cantidad de figuras, caballos y equipajes, en esa acumulación de variedad tan del gusto dieciochesco. El último representante de esta escuela en el gabinete parisino de Dávila era *Antoine François Vander-Meulen* o Adam-Franz van der Meulen (Bruselas, 1632-París, 1690) seis pinturas sobre cobre con escenas de batalla y caza, divididas en tres lotes. El lote 914 reunía una escena de batalla y una refriega cerca de un bosque (16,5 x 22 cm); el 915 representaba una cacería de ciervos y el descanso durante la caza, mientras que el lote 916 se componía de un cuadro con un desfile de caballería y otro con oficiales a caballo cerca de un bosque (lote 916). Estas últimas apenas medían 6, 4 x 9,8 cm y estaban rematadas con ribetes en bronce sobredorado y adornos de plata, por lo que presumimos serían modificadas por orfebres franceses en el siglo XVIII y adquiridas por Dávila ya en París. En cuanto a la pintura francesa, estaba representada por dos escenas de batalla (lote 907) de un autor que figura en el *Catalogue* como *Bourguignon d'Italie* y que no es otro que Jacques Courtois *Le Bourguignon* (1621-1675), que desarrolló toda su carrera en Italia y que se especializó en este género.²⁶ Ambos lienzos medían 54 x 86,4 cm y son descritos como *riches de composition, touchées d'art, & très agréables de coloris*. Asimismo, figura un retrato femenino de Jean Baptiste Santèrre (1651-1717) titulado *La Quêteuse* (lote 918, 81 x 64 cm). Finalmente, se cita una única obra de autor anónimo, un retrato de hombre *avec une longue fraise*, una gorguera, pintado sobre un fondo dorado (lote 917, formato oval, 56 x 46 cm). Al margen de estas pinturas, el resto de las curiosidades del arte presentaba una inmensa variedad de técnicas y formatos de moda en la época, dividida en distintos epígrafes sumamente ricos en nombres reconocidos del momento.²⁷ Junto a ellos,

²⁶ Se conservan varias batallas de este mismo autor en el Museo del Prado.

²⁷ Así, en el epígrafe XI, se agrupan entre los lotes 1 y 479, cientos de estampas sueltas entre los lotes 480 y 561, otros tantos libros de estampas encuadradas. Si bien en su mayor parte eran reproducciones de autores famosos, algunas de ellas aparecen señaladas como obras originales. Las referencias que se recogen son: adscritos a la denominada Escuela italiana: *Miguel Ángel, Le Corrège, Le Titien, Raphael, Jules Romani, Le Tintoret, Paul Veronese, Jacques Palme, Baroque, Les Carrache, Le Guide, Le Dominiquain, Le Guerchin, Lanfranc, l'Albane, Pietre de Cortone, Ciro Ferri, De la Belle*», a la Escuela de los Países Bajos: *Albert Durer, Rubens, Van Dyck, Jacques Jordaens, G. Segers, N. Berhem, Philippe*

encontramos una infinita variedad de más de 300 objetos de otras culturas del mundo, procedentes de diversas regiones de América, Asia Central y Oriental y representativas de su vida cotidiana y espiritual.

Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid (1771-1786)

Como ya adelantábamos, la venta del gabinete de Dávila a la Corona Española y su nombramiento como director vitalicio del R.G.H.N. tuvo lugar oficialmente en 1771 y, tras abrir sus puertas al público en 1776, desarrolló una intensa actividad y experimentó un progresivo incremento de sus colecciones. Desgraciadamente, no existió nunca un inventario completo del gabinete con los objetos que llegaron a Madrid en 1772,²⁸ ya que Dávila comenzó a elaborar dicho inventario en el curso de los años siguientes y priorizó otras secciones del gabinete distintas a la parte de curiosidades del arte.

La Galería de Pinturas del Real Gabinete de Historia Natural

La disposición clara y sistemática que se imponía en los nuevos gabinetes de finales del XVIII exigía que cada materia tuviera su lugar correspondiente, de modo que, además de diversas salas dedicadas a Mamíferos, Aves, Anatomía Comparada, Minerales, Biblioteca o Antigüedades, existía en el R.G.H.N. una galería de pinturas que corría entre las salas que daban a la Calle Alcalá y el cuerpo de escaleras. En cuanto al contenido exacto de esta Galería o de los cuadros que pudieran colgar de otras estancias

*Wouwerman, Rembrandt, Van Rhyen, Adrien Van Ostade, Corneille et Jean Vischer, Gérard Lairesse, Goltzius, Les Sadeler, Sandrart, Les Bloemaert, Flinck et Jean Lys, J. Syuder, Hoef, P. Breughel, Smith (gravures manière noire); y, finalmente, a la Escuela francesa: Jacques Callot, Nicolas Poussin, Charles Le Brun, Pierre Mignard, Sébastien Bourdon, Sébastien Le Clerc, Bernard Picart, Jean Jouvenet, Louis de Boulogne, Les Coypel, Michel Corneille. Además, sobresale la existencia de casi tres centenares de dibujos, ejecutados con diversas técnicas y diferentes autores. Los lotes 603 a 879 correspondían a las aguadas, en su mayor parte realizadas sobre vitela y representando escenas campestres, insectos, conchas, pájaros o flora diversa y algunos otros de temática galante. A continuación se añadía un epígrafe que contenía once miniaturas (asientos 922 a 933) de distintos autores, entre ellos Rosalba Carriera (1675-1757) o Jean-Baptiste Massé (1696-1772). Asimismo, Dávila poseía obras en pequeños formatos (lotes 934 a 953) muy queridos en la época, como las aguadas sobre cristal, cuadritos ejecutados en taracea de piedras, retratos en esmalte con firmas célebres en la materia como los suizos Jean Petitot (1607-1691) o Jean-Pierre Huaud (1655-1723); *chinoiseries* diversas (loros, patos, faisanes y flores) pintadas sobre espejos decorativos. La nómina se completaba con bustos y bajorrelieves en mármol, madera, marfil y otros materiales, bronce *antiques et modernes* (lotes 260 a 280) y medallas, que aparecen recogidas en los lotes 281-289.*

²⁸ Así se prueba en VILLENA, M., SANCHEZ-ALMAZÁN, J., MUÑOZ, J. y YAGÜE, F., «Semblanza de un ilustrado...», *op. cit.*, p. 593.

del centro, tenemos un conocimiento sólo aproximado²⁹ En anteriores estudios se alude al gabinete haciendo hincapié en sus colecciones naturales, pero se cita también *la colección artística de pinturas, antigüedades y objetos de todo signo*,³⁰ aunque sin mayores pormenores. Por otra parte, se ha asegurado que en ella colgaban *tres de Murillo; tres del racionero Cano; uno de Velásquez; dos de Claudio Coello; dos de Carreño; dos de Alonso del Arco; dos de Camilo; tres de Matías de Torres; tres de Herrera el Viejo; y uno de Severo* y que *poseía también un Mengs*.³¹ En realidad, la única mención al resto de fondos pictóricos que en su día pudo albergar el R.G.H.N., expuestos o en reserva, es el documento ya citado titulado *Razón de las pinturas que boi embiando a la casa*, y que nos proponemos analizar a continuación. Este interesante testimonio creemos sería escrito por el propio Dávila, no sólo por contener la misma grafía que puede leerse en su borrador de cartas,³² sino por incluir comentarios en primera persona como *los floreros (...) que tenía antes de venir a Madrid* o *los que compré al Banquero*. En él figura una relación de 263 pinturas de las que se ofrece una somera descripción: tema, técnica y soporte sobre el que está realizado. En ocasiones, si está enmarcado y, en muchos casos, la autoría o atribución otorgada por Dávila, con un total aproximado de 60 nombres de artistas. Al final de cada folio figura la suma de ejemplares, a modo de balance. Pese a no estar fechada, consideramos que pudo ser escrita por Dávila entre 1774 y 1776, lapso de tiempo en el que las estancias destinadas para aposento del Real Gabinete estaban ya terminadas y acondicionadas y se fue procediendo al desembalado de los cajones enviados desde París, así como a la colocación de los distintos ejemplares. Podría datarse, más precisamente, a lo largo de 1775, año en el que las colecciones generales fueron trasladándose al local de la Calle Alcalá.³³ El propósito de este documento era eminentemente práctico, ya que a falta de un catálogo exhaustivo de las pinturas, servía como *razón* o inventario razonado para el cotejo de las obras que fueran entrando en la institución. Al mismo tiempo, algunas de las precisiones

²⁹ Sin ofrecer más detalles, aparece citada junto a otras *copiosas colecciones* de la época como las del *príncipe Pío, del marqués de la Florida Pimentel (...)* del Abate Rico y del D. Cristóbal de Luna, en CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001, vol. I. p. 23.

³⁰ BOLAÑOS, M., *Historia de los museos...*, *op. cit.*, p. 120.

³¹ Así se relata en CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Pedro Franco Dávila...*, *op. cit.*, 1988, p. 104. La autora se apoya en A.M.N.C.N., Documentos del Real Gabinete (1752-1786), *Cuaderno del copiadore de cartas n.º 5*, enero 1773, carta de Pedro Franco Dávila al Marqués de Montehermoso (documento referenciado con el n.º 111 en el catálogo de CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Catálogo de documentos...*, *op. cit.*, 1987, p. 61).

³² A.M.N.C.N., Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Cuadernos del copiadore de cartas de Dávila.

³³ CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., *Pedro Franco Dávila...*, *op. cit.*, 1988, p. 104.

sobre la belleza o calidad de determinadas piezas nos animan a pensar que pudo ser también borrador de un informe remitido a alguna autoridad superior responsable del gabinete, como el Secretario de Estado.

Dávila y el mercado artístico madrileño del XVIII

En cuanto a la procedencia o lugar de adquisición de estas pinturas, hemos de ponerlas en relación con el mercado artístico madrileño ya que, si bien algunas de ellas ya pertenecían a Dávila en París, como queda testimoniado en su *Catalogue* de 1767, consideramos que el resto pudieron ser adquiridas entre las fechas señaladas de 1772 y 1775, durante su estancia madrileña previa a la apertura del R.G.H.N., especialmente las de escuela española. Es nula la información de que disponemos sobre una cuestión de sumo interés: el posible contacto de Dávila con el ambiente artístico madrileño de vendedores de cuadros y almonedas, tan distinto al mercado artístico parisino de mediados del siglo XVIII en el que Dávila se había desenvuelto. Pese a no alcanzar nunca las dimensiones de lo que ocurría en Amberes o París, el mercado artístico español había experimentado un gran crecimiento desde el siglo XVII, favoreciendo su inclusión en el incipiente mercado internacional del arte que se empieza a generar en la Europa del momento,³⁴ y trascendiendo el sistema de contrato y encargo directo habitual hasta entonces. Algunos factores que explican la pujanza del coleccionismo pictórico en el siglo XVII fueron: la devoción por la pintura que manifestaron Habsburgos y Borbones, con el consiguiente deseo de emulación por parte de la nobleza cortesana; el control de la Corona Española de importantes centros de producción como Nápoles o Flandes; las consecuencias de la Contrarreforma en materia artística o el proceso de intelectualización que experimentó la posesión y disfrute de la pintura; una moda que tuvo continuidad en el XVIII, aunque hubiera de ceder terreno a las colecciones naturalistas a finales de dicho siglo. De este modo, protagonistas de la vida intelectual española del Setecientos coleccionaban pintura como una parte más a documentar dentro de sus colecciones, las cuales empezaban a recoger antigüedades y objetos de Historia Natural. Así, suele citarse como ejemplo de este tipo de colección el *Museo artístico de Jovellanos*, que reunía 204 pinturas, mapas y dibujos³⁵ Algunas de las vías habituales para la adquisición de obra pictórica en el mercado madrileño al que pudo tener acceso Dávila, dejando aparte las numerosas colecciones de monasterios y conventos de la Corte, basadas en

³⁴ BOLAÑOS, M., *Historia de los museos...*, *op. cit.*, p. 91.

³⁵ *Ibidem*, p. 109.

el encargo directo de obra, eran la venta en almoneda de las colecciones de un finado, o la compra directa en establecimientos que proliferaron enormemente y en los que los propios pintores poseían taller y tienda. El propio Dávila incluye comentarios que vinculan algunas obras a anteriores propietarios (*compre en casa del marques de Cocorali, Fue del Almirante de Castilla*,³⁶ *Una concepción de Murillo que compre de Banquero, en tabla que fueron del Duque de Arcos*), como argumento de autoridad para probar su calidad. En líneas generales, las obras que aparecen en esta *Razón...*, tanto por su temática como por su autoría, son un apreciable testimonio sobre el gusto personal de Dávila, pero también una selección que encajaría a la perfección en el horizonte del coleccionismo de la época.³⁷ De hecho, algunos de estos autores estaban presentes en importantes colecciones de la época como la de Manuel Godoy.³⁸

Asuntos y géneros en la colección de Dávila según la Razón...

Si atendemos a la temática de estas pinturas, constatamos el predominio de determinados géneros como la pintura religiosa, el bodegón de *cosinas* y *floreros* o el paisaje. Hay una especial preponderancia de las obras de asunto religioso, con 79 ejemplos, entre los que se da una abundante representación del Santoral, así como de pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Constituyen una magnífica galería iconográfica del Barroco contrarreformista, con ejemplos de Murillo, Jordán, Claudio Coello, Carreño de Miranda, etc. Es quizás el género que más a crecido con respecto a las pinturas que Dávila poseía en París, ya que en el *Catalogue* sólo eran religiosas seis de 26 obras, por lo que deducimos que haría acopio de ellas ya en Madrid. En segundo lugar, el género mejor representado en esta *Razón...* es el del paisaje, con 57 *Payses* de todo tipo y de mano anónima: puertos de mar, jardines, marinas holandesas, arquitecturas italianas, o

³⁶ Se refiere a Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X Almirante de Castilla. Véase PORTÚS, J., «En gloria y arte de la pintura: la colección del Almirante de Castilla», *Respuesta de Javier Portús Pérez al paper de Antonio Urquizar Herrera, Seminario Las imágenes y su público*, (30-III-2009). En www.uned.es/artepensamiento/textoPortus.pdf (fecha de consulta: 8-I-2010); Portús comenta incluso *entre ese millar largo de pinturas abundaban las atribuidas a los artistas flamencos e italianos más prestigiosos, como Tiziano, Rafael, Rubens, Tintoretto, Correggio, o los españoles Ribera, Orrente y Pereda*, autores todos ellos que, como veremos, están incluidos en la *Razón...* Encontramos referencias a la colección del Duque de Arcos en la interesante obra URQUIZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2007.

³⁷ En su inmensa mayoría, se trata de obras realizadas en óleo sobre lienzo, aunque también hay pinturas sobre, tabla, cobre, una pieza realizada con la técnica de la encáustica; así como algunas láminas y dibujos preparatorios o *borroncillo*, incluso emplumados. Tan solo en algún caso ofrece medidas (*Dos payses de más de vara*), y no olvida comentar si la obra está enmarcada y destacarla en caso de que el marco esté dorado.

³⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, A., *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 183.

vistas de Venecia. Por otra parte, resulta llamativo el elevado número de naturalezas muertas: 49 bodegones a los que se refiere como *bodegoncillo*, *cosina* o *escaparate*. Son abundantes dos subgéneros del bodegón como el *florero* o *flores* y las guirnaldas (escenas religiosas enmarcadas por guirnaldas de flores); también son anónimas en su mayor parte. Otro género que el academicismo consideraba menor, pero que daba cabida en sus enseñanzas y que gozaba de muchas simpatías eran las escenas de género o de costumbres. Dávila poseía aproximadamente unas 26 pinturas este tipo que, pese a la vaguedad con la que están descritas, apuntan a esta temática en la que desfilan campesinos, tipos populares como mujeres lavando, escenas de viajeros flamencos, pinturas de animales, etc. Destacamos un *Ibierno en que se ven hombres danzando sobre el hielo*. Las escenas de tipos populares patinando sobre un lago helado eran habituales de la pintura de género holandesa y con ese tema se conservan algunos ejemplares en el Museo Thyseen, obras de Jacob Grimmer o Jan Josephsz Van Goyen. También se menciona uno bajo el tema *Los 4 tiempos del Reyno*, en alusión a la representación de las cuatro estaciones. En la línea de las galerías de retratos de personajes ilustres que por aquel entonces eran imprescindibles en todo gabinete, encontramos 17 retratos de personajes anónimos pero también históricos como un retrato ecuestre de Felipe II de Velasco; o cinco retratos de mano de Carreño de Miranda y que incluían las efigies de Felipe II, Carlos III, Don Juan de Austria o incluso del marino Jorge Juan y Santacilia (1713-1773), figura trascendental en la navegación científica española y en otros campos que lo vincularían de algún modo con el R.G.H.N. Imaginamos que Dávila procedió a la adquisición de los anónimos retratos reales en un seguro intento por poner de relieve la condición de establecimiento favorecido por Carlos III, vinculándolo dinásticamente con Austrias y Borbones. Quizá una parte escasamente representada sea la mitología clásica, con tan sólo 8 obras en las que se incluye un único desnudo femenino. Finalmente, se cuentan 21 pinturas, dibujos y láminas de tema indeterminado, junto a dos láminas de historia natural.

Autores y escuelas presentes en la colección de Dávila en Madrid

En cuanto a la autoría de las pinturas incluidas en la *Razón...*,³⁹ creemos poder ofrecer una interpretación bastante precisa de los datos

³⁹ El carácter informal del escrito, así como la transcripción en ocasiones imprecisa que realiza Dávila de sus nombres, ha dificultado la identificación, de modo que si bien algunos autores son perfectamente reconocibles, otros, en cambio, han ofrecido cierta dificultad y han sido identificados con otros sobrenombres. Para ello, hemos recurrido a diferentes obras de referencia. En el caso de

que Dávila consigna, aunque no podamos extendernos en el análisis de las obras citadas y sus vinculaciones con otras colecciones de la época. Algunas referencias son muy reconocibles, incluso sorprendentes, como *Rembran*, por Rembrandt (1606-1669); *Rubens* por Peter Paul Rubens (1577-1640); *Tissiano*, Tiziano Vecellio (1488-1576) o *Bosco*.⁴⁰ Hemos de reconocer, pese a la calidad que le presuponemos a la colección de Dávila, que es poco probable que se tratara de originales, aunque su propietario no los identifique como copias.⁴¹ Por último, también encontramos términos genéricos como *Italianos*, *holandeses* o *Disenos persianos*, que suponemos denomina a unas miniaturas persas.⁴²

Pintura española

En la nómina de autores españoles y, pese a incluir a *Zurbaran*, quien aparece asociado a dos bodegoncitos, parece ser *Murillo* o su escuela el autor español mejor representado en esta nómina,⁴³ con siete obras de temática religiosa. Dávila parece contar también con un pequeño bodegón de frutos secos de *Juan Labrador*; el solicitado Juan Fernández *El Labrador* (activo en Madrid en la primera mitad del s. XVII). Otro especialista en el subgénero del florero era *Arellano* o Juan de Arellano, (1614-1676), pintor madrileño de cuyo taller parece poseer Dávila dos floreros; dos imágenes de santos de *Alonso del Arco* (1635-1704). Fuera de la escuela madrileña, aparece *Bonai pintor valenciano*, Francisco Bonay, pintor valenciano activo

los pintores españoles de los siglos XVII y XVIII, han resultado fundamentales, CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, op. cit. y PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco laureado: el museo Pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988. En el caso de los autores extranjeros, ha resultado extremadamente útil DE BOYER, J. B., *Histoire de l'Esprit Humain ou Mémoires secrets et Universels de la République des Lettres*, Berlín, Chez Haude et Spener, 1768, así como BARTSCH, A., *Le peintre graveur*, Viena, Chez Pierre Mechetti, 1818. Para la identificación de algunos términos, trasladados erróneamente del francés por Dávila, hemos recurrido al *Dictionnaire de l'Académie. 4ème édition*, Paris, Chez la Veuve B. Brunet, 1762.

⁴⁰ En cualquier caso, la descripción que se ofrece (*tabla de los sueños diabólicos del Bosco*) parece aludir a la tabla izquierda, El Infierno musical, del tríptico de *El Jardín las Delicias*, de Hieronymus Bosch, que formaba parte de las colecciones reales españolas.

⁴¹ En otros casos, Dávila resulta más prudente e identifica copias o adscribe obras a un determinado círculo y entorno. Por ello leemos *Copia de Rafael de Urbino, Escuela de Rafael; Academia de Menz*, posiblemente aludiendo a Anton Raphael Mengs (1728-1779), y *Escuela de Murillo; Academia de Velázquez*.

⁴² Finalmente, hay una serie de autores cuya identidad hemos sido incapaces de descifrar. Es el caso de *Hoverman* que podría ser el holandés Meindert Hobbema (1638-1709). Otros nombres son: *Bartolomé Martínez, Peternet, Vankialen, Marius o Majius*.

⁴³ Murillo también parece ser el autor español mejor representado en otra colección dieciochesca, la de Tomás Mácores, un presbítero sevillano que reunió más de un millar de pinturas, decenas de miles de estampas y diversos objetos, tal y como se reseña en el interesante estudio ILLÁN MARTÍN, M., «Un desconocido coleccionista en la Sevilla del XVIII: Tomás Mácores», *Laboratorio de Arte*, n.º 18, Sevilla, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 417-224.

a comienzos del siglo XVIII y que también trabajó en Madrid y Portugal.⁴⁴ Otros autores cuya identificación parece clara son: como *Carreño* y *Carreno*, Juan Carreño de Miranda (1614-1685); *Claudio Coello*, Claudio Coello (1642-1693); *Escalante*, Juan Antonio de Frías Escalante (1633-1669); *Eugenio Caxes* y *Eugenio Cajés*, Eugenio Caxés. (ca. 1576- 1634). Un pequeño bodegoncito de fresas, obra de *Herrera*, puede aludir tanto a Francisco Herrera, el Viejo, (ca. 1590-1656) como a su hijo, Francisco Herrera *El Mozo*, (1622-1685). En cuanto a *Miranda*, es posible que fuera Juan García de Miranda (1677-1749);⁴⁵ *Orente*, de quien se citan dos obras de temática religiosa, podría ser Pedro Orrente (1580-1645); *Palomino* no puede ser otro que Antonio Palomino (1653-1726); *Pereda*, seguramente, Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678); con *Racionero Cano*, se refiere a Alonso Cano (1601-1667) quien fue racionero de la Catedral de Toledo al final de su carrera; la saga familiar de Francisco Ribalta (1565-1628) y Juan de Ribalta (1597-1628) figura como *Ribalta el Viejo* y *Ribalta*. Algunos términos homófonos nos plantean dudas, ya que encontramos un *Rivera*, que podría identificar a Juan Vicente de Rivera, activo a comienzos siglo XVIII en Madrid⁴⁶ y un *Ribera* que puede aludir a José o Jusepe Rivera (1588-1656), puesto que en el documento se menciona una probable copia de *Apolo y marsias* (1637), del que sólo se conocen dos versiones hechas del pintor.⁴⁷ Un tal *Sereso* posiblemente sea Mateo Cerezo (1626-1666); *Torres*, Matías de Torres (1635-1711) y *Peña*, podría ser Juan Bautista Peña (1710-1773).⁴⁸ Por último, creemos que *Velasco* y *Don Luis Velasco* serían alguno de los pintores de la saga familiar iniciada por Luis de Velasco (activo ca. 1560-1590) y continuada por su hijo Cristóbal de Velasco y su nieto Matías de Velasco, activos a comienzos y en la primera mitad del siglo XVII.⁴⁹

Pintura flamenca y holandesa

En cuanto a la pintura flamenca y holandesa, encontramos a ocho autores de esta procedencia, tres de los cuales ya estaban presentes en el *Catalogue* de 1767. Se trata de *Bruglen* o Pieter Brueghel el Joven (1564-

⁴⁴ EN CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 158.

⁴⁵ Aunque Ceán Bermúdez, dentro de la voz «Miranda» cita a cinco personajes distintos con el mismo apellido y los sitúa a comienzos del s. XVIII en Madrid: Juan y Nicolás García de Miranda, así como Nicolás, Juan y Pedro Rodríguez de Miranda EN CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, *op. cit.*, vol. III, p. 156.

⁴⁶ *Ibidem*, vol. IV, pp. 184-195.

⁴⁷ En Capodimonte y en los Museaux Royaux de Beaux Arts Bruselas. En AA.VV., *Enciclopedia del Museo del Prado*, vol. V, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 1.859-1.864.

⁴⁸ EN CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 60.

⁴⁹ *Ibidem*, vol. V, pp. 150-154.

1638) de quien posee una guirnalda en la que aparece Santa Inés;⁵⁰ *Vander Molen* o Adam-Franz van der Meulen, (1632-1690) y *Tenier*; David Teniers *el Joven* (1610-1690), que distingue de *Escuela de Tenier*, aunque no precisa el contenido exacto de sus *cuadritos*. Es interesante reparar en dos referencias concretas: *Un quadro de todos los retratos de una familia por Vanquesel*, que evidentemente, se trata de Jan van Kessel *El joven* (1654-1708), presente en la corte madrileña de Carlos II y del que el Museo del Prado también conserva un «Retrato de familia» (1680).⁵¹ En segundo lugar, encontramos otro paralelo con otras colecciones de la época cuando Dávila dice que posee *2 grandes quadros de Vos el uno conosido con el nombre del Gallinero, fue del Almirante de Castilla, el otro en que se be un guacamayo y otras aves*, se está refiriendo, al pintor flamenco Paul de Vos (1595-1678), quien junto a su cuñado Frans Snyders (1579-1657) se especializó en las pinturas de animales; unos divertimentos o *scherzi d'animali* muy del gusto del coleccionismo español del XVII.⁵² Otro autor identificado, bajo el sobrenombre de *El Jesuíta*, sería Daniel Seghers, (1590-1661), jesuita y pintor especializado en este subgénero que combinaba la temática religiosa, generalmente el tipo de Virgen Madre flamenca, con guirnaldas de flores, como en este caso en el que se nos informa de que es un florero con una virgen en el centro de un óvalo. Fue muy popular entre las cortes europeas, imitado y presente en los mejores gabinetes de pinturas del siglo XVII. Por último, encontramos a un *Woberman*, Philips Wouwerman (1619-1668), especializado en escenas de caza, marinas y batallas. Finalmente, Dávila poseía dos floreros de *Francisco Ykens* o Frans Ykens (1601-1693).

Pintura italiana

Diversas escuelas italianas como la lombarda o la boloñesa están bien representadas en la colección de Dávila a través de once autores, como reflejo del gusto que los coleccionistas de la Corte madrileña profesaban desde el s. XVII.⁵³ Encontramos un *Anibal Carracho*, sin duda el boloñés Anibale Carracci (1560-1609); los apelativos *Basan* y *Vasan*, hacen

⁵⁰ Una de las obras de este autor que se conserva en el Museo del Prado es una guirnalda de la Virgen con el Niño con el n.º de catálogo 1417, véase *La Pintura Flamenca en el Prado*, Amberes, Fons Mercator, 1989, p. 267.

⁵¹ El cuadro citado perteneció a Valentín Carderera (1760-1880) y entró a formar parte del Prado en 1928 con el n.º de catálogo 2525. *Ibidem*, p. 256. En dicha obra se apunta la existencia de al menos otra versión hecha por Van Kessel del mismo cuadro, y la de Dávila sería, presumiblemente, una tercera versión o copia.

⁵² *Ibidem*, pp. 221-229.

⁵³ Algunas colecciones españolas del XVIII con presencia de pintura barroca italiana se detallan en PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla, 1965.

referencia a alguno de los Bassano, taller familiar fundado por el pintor veneciano Jacopo Bassano o Giacomo da Ponte (ca. 1515-1592).⁵⁴ Otro nombre, *Camilo*, posiblemente aluda a Francisco Camilo (Madrid, 1615-1673), hijo del pintor florentino Domenico Camilo y que vivió y trabajó en España. A nombre del *Cavallero de Alpini* se cita una estampa que reproduciría una obra de Giuseppe Cesari (ca. 1568-1640), conocido como *Il Giuseppino* o el *Caballero de Arpino*; por *Conrado* y *Corrado*, posiblemente se refieran a Conrado Giaquinto (1703-1765). En cuanto a *Correchio*, no es probable que se trate de Antonio Allegri da Correggio (1489-1534) sino de Gerolamo Lucenti da Correggio, que trabajó en Sevilla en torno al 1600. Otras identidades son más seguras, como *El Reque* posible denominación de Giuseppe Recco (†1695), autor napolitano, o de alguno de sus hijos, que en torno a 1700 trabajaron en la Península; también *Jordan*, aludiría indefectiblemente a Lucas Jordán o Luca Giordano (1634-1705); *Lanfranc*, seguramente sea Jean Lanfranco o Lanfranc (1581-1647), perteneciente a la denominada Escuela Lombarda y *Panini*, posiblemente sea Giovanni Paolo Panini o Pannini (ca. 1691-1765), pintor y escenógrafo. Finalmente, se cita a *Solimeno*, Francesco Solimeno o Solimena (1657-1747).

Valoración general de la selección de autores y obras

En líneas generales, se advierte con respecto a la etapa parisina de Dávila un considerable aumento de nombres italianos y españoles de los siglos XVII y XVIII, así como la inclusión de algunos autores flamencos ya presentes en el *Catalogue* y de otros nuevos. Es el caso de Wouverman, muy de moda en la Francia del XVIII, cuya presencia en este conjunto es especialmente significativa por la relativa escasez de paisajistas holandeses del XVII en las colecciones españolas del XVII y XVIII, y que, sin embargo, sí tuvieron una extraordinaria recepción en el ambiente rococó francés.⁵⁵ Evidentemente, la alusión a nombres como Rubens, Rembrand o el Greco, necesariamente nos lleva a plantear la compleja cuestión de la autenticidad o no de estas obras, algunas de las cuales sí aparecen bajo la noción de *Escuela de*. En otros casos, no obstante, sólo permiten conjeturar sobre su autenticidad. Se ha señalado⁵⁶ la proliferación de copias y falsificaciones en el mercado español ya desde el s. XVII, algo que sin duda aumentaba la dificultad para discernir lo auténtico de lo imitado. Dado que el único dato del que disponemos es el testimonio de Dávila,

⁵⁴ Véase, *Los Bassano en la España del siglo de Oro*, 30 de marzo-20 de mayo de 2001, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Prado, 2001.

⁵⁵ SUTTON, P., *El siglo de oro...*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶ BOLAÑOS, M., *Historia de los museos...*, *op. cit.*, p. 84.

nos ceñimos a este documento y damos por buena su propia atribución que, en cualquier caso, nos está ofreciendo el criterio personal del coleccionista con respecto a su gusto artístico en materia pictórica en cuanto a géneros, selección de autores y escuelas representadas. A favor del buen criterio de Dávila debe señalarse su vivencia directa de mercados como París o Flandes, en el que recordemos había permanecido por tiempo indeterminado en los años 30; pero también Sevilla y Cádiz, ciudades cosmopolitas que se constituyeron, Sevilla desde el siglo XVII y Cádiz en el XVIII, en importantes centros de producción y comercio de arte no sólo español, sino también internacional, atmósfera que favoreció la creación de numerosas colecciones de pintura.⁵⁷ Su estrecho contacto con personas ilustres, la asesoría directa de Pierre Remy, así como su conocimiento de los más importantes gabinetes y academias europeas y sus propias lecturas personales,⁵⁸ nos animan a atribuir a Dávila unos conocimientos en la materia superiores a los que históricamente se le han podido presuponer.

Conclusión

Hemos querido simplemente apuntar y poner en valor el coleccionismo artístico de Dávila como una parte importante dentro de sus muchos intereses, confiando en que otros especialistas vengan a profundizar en este aspecto que había sido ignorado hasta ahora y que, consideramos, permite entender y completar las distintas facetas de su personalidad y su práctica coleccionista.⁵⁹ Por otra parte, hemos constatado que la colección pictórica de Dávila es un apreciable testimonio sobre el gusto de los coleccionistas de mediados y finales del siglo XVIII y que se ajusta a las tendencias del momento en distintos aspectos. En primer lugar, en ella es visible la pujanza de determinados géneros que vienen a acompañar a la pintura religiosa: la abundancia de bodegones y paisajes, temas accesibles y que remiten a emociones directas, nos habla de ese nuevo coleccionista burgués, que se decanta por los géneros profanos frente a la pintura

⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, A., *La pintura de bodegones y floreros...*, *op. cit.*, p. 102,

⁵⁸ Sobre la biblioteca de Dávila, que atesoraba 1.234 volúmenes correspondientes a 421 títulos de las materias más diversas, véase: VILLENA, M., SÁNCHEZ-ALMAZÁN, J., MUÑOZ, J. y YAGÜE, F., «Semblanza de un ilustrado...», *op. cit.*, pp. 194-201.

⁵⁹ Otro aspecto inédito de sus colecciones es la existencia de un buen número de piezas procedentes de Asia Oriental, también reseñadas en el *Catalogue* y que constituían una parte singular de los fondos del R.G.H.N. Esperamos poder dar a conocer prontamente estas colecciones en el marco de nuestra tesis doctoral: *Las colecciones de objetos de Asia Oriental en los museos públicos españoles: estudio histórico y museológico*, bajo la dirección de las Dras. Elena Barlés y Concepción Lomba.

religiosa o la aristocrática pintura de historia.⁶⁰ Un coleccionismo que en este sentido enlaza con el del siglo XIX. En segundo lugar, su gusto por maestros flamencos e italianos del siglo anterior está en perfecta consonancia con la moda del momento.⁶¹ En tercer lugar, el predominio de obras de tamaño reducido, más asequibles económicamente, así como la convivencia de técnicas y formatos distintos (lienzo, arte plumario, pintura sobre cobre, encáustica) eran rasgos comunes a otros coleccionistas de su perfil. Por último, Dávila ejemplifica el proceso de transición del coleccionismo particular a los museos públicos,⁶² no sólo por el destino que quiso darle a su gabinete particular, sino porque, una vez en Madrid, aumentó la nómina de escuelas poco representadas en sus colecciones. Consideramos que completó las lagunas existentes de forma consciente, con la intención de presentarla al dominio público; antes, incluso, de que se planteara la posibilidad de crear un museo que albergara las colecciones de pintura del Rey. Sus posesiones ilustran el recorrido vital de un personaje ciertamente fascinante, a caballo entre la Europa de las Luces y una España que ponía las bases de su modernización. Finalmente, queda plantear qué ocurrió con esta magnífica colección, que en un momento no determinado dejó de pertenecer al R.G.H.N., ya que no hay testimonio alguno que mencione el contenido de la Galería de pinturas, ni su fortuna posterior tras la apertura de la institución. Es muy probable que, como en el caso de otros fondos originales del Gabinete, los cuadros fueran trasladados a otro museo con el correr del siglo XIX.⁶³ Creemos, como ha apuntado M.^a Ángeles Calatayud,⁶⁴ que podrían haber entrado a formar parte de la colección del entonces Museo de Pinturas, ya que en 1839 se había resuelto que el Tesoro del Delfín,⁶⁵ valioso conjunto de vasos de piedras duras vinculado a la dinastía borbónica, abandonara el R.G.H.N. para ser expuesto en el que luego sería Museo del Prado, y las pinturas pudieron acompañar al Tesoro.

⁶⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, A., *La pintura de bodegones y floreros...*, *op. cit.*, p. 155.

⁶¹ *Ibidem*, p. 159.

⁶² BOLAÑOS, M., *Historia de los museos...*, *op. cit.*, p. 97.

⁶³ Por ejemplo, la sección etnográfica y de antigüedades del R.G.H.N. fue a parar al Museo Arqueológico Nacional cuando éste fue creado en 1868.

⁶⁴ *En cuanto a la colección de cuadros, es muy posible que muchos de ellos fueran a parar a este museo. Así lo plantea CALATAYUD ARINERO, M.^a Á., en AA.VV., op. cit., vol. IV, p. 1.113. Refrendar esta interesante hipótesis queda, lamentablemente, fuera del alcance inicial de nuestra investigación.*

⁶⁵ Sobre la historia del Tesoro del Delfín y sus diferentes ubicaciones, véase la Tesis Doctoral de ARBETETA, L., *El Tesoro Del Delfín: Athajas De Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia*, Madrid, Museo del Prado, 2001.

