

La restauración del *Hércules* y la *Flora Farnese*

Gabriella PRISCO

EL HÉRCULES Y LA FLORA FARNESE

¹ La superioridad del *Hércules Farnese* sobre su compañero, el llamado *Latino*, se puso en evidencia desde su descubrimiento: en el diseño de Antonio da Sangallo il Giovane, que reproduce su ubicación en las Termas de Caracalla (cfr. MORENO, 1982, p. 391, fig. 5) éste es definido como “lo bello”. A mediados del s. XVII además, circulaba el rumor de que el Latino fuese una imitación del Renacimiento, desenmascarada tras el hallazgo del *Hércules Farnese*: así lo cuenta el holandés Aerssen de Sommelsdyck, de viaje por Italia en 1653 (cfr. BOURDON, 1909). Como explica Ch. Riebesell (RIEBESSELL, 1989, p. 32 y nota 76) a la *Flora* y a los dos *Hércules* —en tanto que deidades tutelares de la familia— en un inventario del 1642 no se les atribuía precio, pues evidentemente no se contaba con su venta.

² He tratado algunos aspectos de las intervenciones en el *Hércules* y la *Flora* en un ensayo que trata la historia de la restauración de la colección Farnese de escultura (PRISCO, 2007). El examen posterior de los vaciados de Madrid, de los de Brera y del *Hércules* del Palazzo Farnese ha permitido reconsiderar algunas de las hipótesis formuladas en aquel texto y a llegar a nuevas conclusiones. Por esta razón, quiero expresar en primer lugar mi agradecimiento más sincero a José María Luzón, por haberme

Aunque cada una de estas dos esculturas fue concebida formando parte de una pareja, solamente ellas tuvieron la suerte de heredar el nombre de la gran familia de coleccionistas romanos que las poseyeron durante más de dos siglos y una fama que no las ha abandonado nunca¹.

En este artículo se recorre la trayectoria de estas esculturas, la de su descubrimiento y su conservación, erigida en paradigma de algunas de las etapas fundamentales de la historia de la restauración y del gusto². Igualmente se examinan algunas de las principales vicisitudes en la ubicación de las esculturas, inseparable de éstas.

Como es bien sabido, ambos colosos se destinaron en origen, junto con otras cuatro esculturas y en un momento bastante temprano de la formación de la colección, al Palacio de Campo de' Fiori, en una ubicación que unía a las exigencias decorativas un fuerte componente simbólico: dos estatuas de gladiadores y una pareja de Floras enfrentadas introducían al visitante a la contemplación axial de los dos Hércules, situados bajo las arquerías del lado meridional.

No existe ninguna duda acerca de la proveniencia de este último par de esculturas, encontradas hacia mediados de los años 40 del siglo XVI en las termas de Caracalla³. Probablemente fue su propia disposición original —recogida de manera precisa en un dibujo de Antonio da Sangallo il Giovane⁴— bajo las arquerías del *frigidarium* de las termas, conocidas en esta época como “canteras antonianas”, la que sugirió a Miguel Ángel, responsable de la obra, una colocación semejante en el Palacio, en la posición enfática que se debía a la divinidad tutelar de la familia Farnese⁵. La misma inspiración podría haber motivado la decisión —tomada poco después de que el gran arquitecto abandonara las obras— de situar

involucrado en este estudio y haber puesto a mi disposición los datos inéditos de los vaciados de la Academia de San Fernando; así como al equipo de restauradoras que dirige, por sus siempre valiosas observaciones. Estoy en deuda con la prof.ssa Francesca Valli y con la dott.ssa Somaini, de la Accademia di Brera, por haberme dado todas las facilidades para examinar los vaciados de Brera. Finalmente, gracias a la gran amabilidad de Michel Gras y del personal de la Embajada de Francia en Roma he podido acceder a la gran sala que alberga el yeso del *Hércules*.

³ El *terminus ante quem* para el hallazgo y el transporte al palacio es un dibujo de Antonio da Sangallo il Giovane, fallecido en septiembre de 1546 (MORENO, 1982, p. 390); la cronología del descubrimiento, que el mismo Moreno fijó en agosto de 1545 (ivi, pp. 388-389), no es exacta, puesto que el hallazgo de “un *Hercole*” citado en una carta de A. Massarelli, y en otra posterior de Prospero Mochi, no se refiere al *Hércules Farnese*, sino al Anfión del grupo del *Suplicio de Dirce* (cfr. PRISCO, 1991, p. 47).

⁴ Cfr. *supra*, nota 1.

⁵ COFFIN, 1979, p. 281.

⁶ De hecho, como ha demostrado P. Moreno (MORENO, 1982, pp. 389-390), seguido por D. Krull (KRULL, 1985, p. 11), los *Hércules* estaban colocados en los intercolumnios de un lado abierto hacia un ambiente trasero; por error este ambiente es situado por ambos estudiosos al norte del *frigidarium*, cosa que resulta imposible, puesto que en ese lado se hallan solamente nichos cerrados. (SCHNEIDER, 2005, pp. 150-151, y Abb. 9) deja abierta la posibilidad de que se trate del ambiente situado al occidente u oriente del *frigidarium*. El propio proyecto de colocación del grupo del Toro en el Palacio me hace inclinarme por esta última hipótesis.

⁷ RIEBESELL, 1989, pp. 12-13.

⁸ Contiene esta cita la segunda edición de las *Vite* de Vasari: BAROCCHI, 1962, p. 87.

el grupo del Toro Farnese en el centro del segundo patio, de modo que los dos *Hércules* enmarcaran esta figura, que quedaba en un segundo plano: en mi opinión, podría ser ésta una reproducción fiel del punto de vista de quien, en las termas romanas, se situara de frente a los intercolumnios que separaban, en el lado oriental, el *frigidarium* del ambiente trasero⁶, según la visión axial que culminaba en la palestra que albergaba el Toro. Además, y como ya ha sido puesto de manifiesto⁷, el conjunto escultórico después identificado como *Suplicio de Dirce*, se interpretó primeramente como *Hercole che sopra un monte teneva il Toro per le corna, con un'altra figura in aiuto suo, ed intorno a quel monte varie figure di Pastori, Ninfe ed altri animali (...)*⁸. (“*Hércules* que sobre un monte tenía al Toro por los cuernos, con otra figura que la ayudaba, y alrededor suyo varias figuras de Pastores, Ninfas y otros animales (...)”). Así, la figura de la deidad tutelar de la Casa Farnese aparecía al visitante del Palacio en una primera visión nada menos que en tres ocasiones.

Menos información conservamos acerca de los detalles del descubrimiento de las dos Floras, quizá provenientes de un mismo contexto, que antes se identificaba con las Termas de Caracalla pero que recientes estudios atribuyen a un Calendario o Reloj monumental. De su decoración habrían formado parte las cuatro Estaciones; dentro, la *Pomona* habría representado el Otoño y la *Flora Farnese* la Primavera. Sin duda, el descubrimiento de estas dos esculturas fue anterior a la de los *Hércules*, ya que ambas son reproducidas, sin sus respectivas reintegraciones, por Marten van Heemskerck, que trabajó en Roma entre 1532 y 1536.

Antes de examinar detalladamente las restauraciones efectuadas por los Farnese en las esculturas, cabe recordar que esta familia contó con los servicios de un escultor “de la casa”⁹, Guglielmo della Porta, alumno de Miguel Ángel, que permaneció a sueldo de la familia hasta su muerte en el 1577¹⁰.

De esto se deduce que, ya que la *Flora* fue descrita por Ulisse Aldovrandi en 1550¹¹, todavía en estado fragmentario, su restauración debe atribuirse, al igual que la del *Hércules*, a este escultor¹². La restauración del héroe, sin embargo, se ha vinculado siempre a Guglielmo: Sus esculturas fueron restauradas con anterioridad a la *Flora*, puesto que la leyenda del grabado del patio del palazzo Farnese, publicada por Lafrery en 1560, prueba que los dos *Hércules* habían sido concluidos antes del 12 de mayo de 1549¹³, y de hecho Aldovrandi en 1550 los describe ya restaurados y provisionalmente colocados en un almacén del Tíber¹⁴.

A pesar de que las reintegraciones del *Hércules* hayan conocido una mayor fama, son las de la *Flora* las que debieron comportar mayores dificultades técnicas e interpretativas, a causa de su mal estado de conservación. Las primeras reintegra-

FIG. 2. Detalle de la cabeza en yeso de la *Flora Farnese*. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



⁹ En la leyenda de un dibujo de Ciacconius (Pesaro, Bibl. Oliveriana, ms. 59, f. 131) se especifica que el objeto representado se encuentra cerca de *Giovan Battista, statuarium farnesiorum*. A pesar de que el uso de confiar a escultores de prestigio la restauración de antigüedades estuviese generalizado entre las grandes familias romanas, la decisión de los Farnese de tener a sueldo un escultor es excepcional, proporcionada evidentemente a la conciencia de la categoría de la colección.

¹⁰ Acerca de la actividad de Guglielmo con los Farnese vid. VASARI, 1550, *Vita di Perino del Vaga* en BELLORI y ROSSI (eds.), 1986, p. 873; así como la cita de VASARI en *Vita di Michelagnolo Buonarroti, Vite* 1568, en MILANESI, 1881, p. 225.

¹¹ ALDOVRANDI, 1558, p. 149.

¹² En fuentes tardías la restauración del Cinquecento se atribuye a autores distintos: por ejemplo, en la nota de la edición de Prato de la *Storia dell'Arte presso gli Antichi*, a Giacomo della Porta (vol. II, 1830, pp. 408-409, nota 57); BAGLIONE, 1642, p. 301, lo atribuye a Giovan Battista Casignola.

¹³ ACKERMANN, 1964, pp. 210 ss., determinó la cronología del grabado.

¹⁴ ALDOVRANDI, 1558, pp. 156-158.

¹⁵ Una lista de estos dibujos y estampas en RAUSA, 2007, p. 166, n.º 69.

¹⁶ Cfr. respectivamente PAGLIANI, 2003, p. 87; MUSIARI, 1997, p. 173. Agradezco a la dott.ssa Maria Luigia Pagliani sus amables observaciones acerca de la cronología de los yesos conservados en la Academia de Bolonia.

ciones, de las que no conocemos ni siquiera el material en el que estaban hechas —mármol o yeso— fueron eliminadas, como veremos sucesivamente, durante el siglo XVIII. Muy valiosos para reconstruir su aspecto son, por tanto, más aún que dibujos y estampas¹⁵ —cuyo valor documental es limitado, a causa de la subjetividad de la interpretación y del punto de vista elegido— los pocos vaciados anteriores a esta fecha conocidos en la actualidad: en primer lugar, el encargado por Velázquez para el rey de España Felipe IV —el más antiguo— y los más tardíos conservados en las Academias de

Artes de Bolonia y de Milán¹⁶.

Estas reproducciones nos proporcionan una imagen un tanto distinta a las que hoy encontramos en las esculturas; la diferencia se acentúa aún más debido a la impresión de homogeneidad que aparece, en el vaciado, del uso de un único material, el yeso; contrariamente, en la *Flora Farnese*, tal como actualmente aparece, el mármol original está dispuesto junto a aquel empleado en las restauraciones, de distinta calidad y al propio yeso.

Las lagunas, puntillosamente recogidas en los dos dibujos que Marten van Heemskereck dedicó a la *Flora*, coinciden con aquellas descritas unos quince años después por Aldovrandi. Es decir, la cabeza con parte del cuello, el brazo derecho, el antebrazo izquierdo, la parte inferior de las piernas con los pies y la base. Corresponden éstas a las partes realizadas entre finales del siglo XVIII y los inicios del siguiente, tras haber eliminado reintegraciones análogas realizadas por Guglielmo della Porta con posterioridad al 1550.

Pasemos a analizar con detalle, a través de los vestigios del material documental, las reintegraciones que corresponden al Renacimiento. En primer lugar, la cabeza (Figs. 1 y 2). Ésta, ligeramente girada hacia su lado izquierdo, como sugería la parte conservada del cuello, se caracterizaba por poblados cabellos, divididos desde el centro y recogidos en la parte alta con auxilio de una cinta; del cabello caían algunos pequeños mechones sobre el cuello y a los lados de las orejas, visibles. El rostro, oval, presentaba grandes ojos almendrados, subrayados por párpados de profundo y neto relieve, y finas cejas, poco arqueadas. La nariz de estructura ancha, era larga y recta, la boca pequeña y carnosa, con el labio inferior algo prominente. Algunos de estos rasgos —rostro ondulado, forma de la nariz, boca, ojos y párpados— encuentra



FIG. 3. Brazo izquierdo de la *Flora Farnese*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto E. Sáenz de San Pedro.

¹⁷ Respectivamente Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. n.º 6374; inv. n.º 6115; inv. n.º 6117. Sobre la atribución de los rostros a Guglielmo Della Porta, cfr. SCHNEIDER, 1986, pp. 166 ss.

¹⁸ Acerca de la atribución de la cabeza a Guglielmo della Porta, cfr. PRISCO, 1991, p. 56; PRISCO, 2007, p. 84, fig. 6.

¹⁹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. n.º 5978.

²⁰ La anécdota que refiere que el cuerpo, las piernas y la cabeza fueron encontradas en lugares muy alejados entre ellos se remonta a P. Santi Bartoli (SANTI BARTOLI, 1690, p. 348). Había sido ya sometida a una crítica rigurosa por J.J. Winckelmann en su *Storia dell'arte*, GALLO, 2005 (ed.), p. 291. Una posible explicación del equívoco en MARVIN, 1983, p. 356, nota 43. El breve lapso de tiempo que transcurre entre el descubrimiento y la restauración ha hecho que no existan dibujos del *Hércules* privado de sus integraciones, como ha sido notado por BARBERINI, 1995, p. 440.

paralelos en otras cabezas creadas por Guglielmo para las esculturas de la colección Farnese: El *Atlante* y los dos persas arrodillados en mármol *pavonazzetto*¹⁷. La forma de las orejas de la *Flora* es además semejante a la de los dos persas y a la del *Zeto* del grupo del *Suplicio de Dirce*¹⁸. Los rostros de las cuatro esculturas masculinas se diferencian, no obstante, de ésta en particular –aunque esto se deba probablemente a la diversidad de los temas representados– por la presencia de acentuadas arrugas de expresión, iris y pupila incisivos y cejas más naturalistas, realizadas a través de finas incisiones oblicuas en paralelo.

En cuanto a las extremidades de la *Flora*, los restos en el lado derecho indicaban la presencia de un brazo que caía en paralelo al costado; éste fue rehecho junto a la parte exterior del vestido, cuyo *lembus* fue representado, según indicaba la orientación de los pliegues conservados, sujeto entre los dedos de la

mano. Puesto que en el original faltaba, sobre el hombro derecho, el tirante del *chiton*, visible aún sobre el hombro izquierdo, el escultor –o desconocido anticuario que supervisó la obra– imaginó que quizá éste hubiera resbalado y se encontrara situado más abajo. Más completo se encontraba el brazo izquierdo, interrumpido en la unión entre vestido y parte desnuda. También en este caso la interpretación del movimiento podría deducirse del análisis de la parte original conservada. No podía decirse lo mismo de su atributo: la decisión de dotar a la escultura de una corona floral fue fruto quizá de la necesidad de crear un contrapunto al otro coloso –la llamada *Flora Menor*– que recogía flores en su manto¹⁹ (Fig. 3). Los yesos permiten observar la pericia en la ejecución de esta guirnalda, cuyo cuerpo acentúan cuatro estrechas cintas que la ciñen a intervalos regulares. Finalmente, en la escultura faltaba toda la parte inferior, es decir, el fragmento de la pierna al descubierto, el pie izquierdo –excepto en su parte trasera– y la base. Estas reintegraciones fueron probablemente esculpidas a partir de un único bloque, como sucederá después en el siglo XVIII. A la base se le dio forma cuadrada semejante a la de las otras esculturas del patio, inspirada en aquella completa del *Hércules Farnese*. A diferencia de ésta, sin embargo, la base de la *Flora* es una superficie ligeramente inclinada hacia el espectador.

Al contrario que en la *Flora*, en el *Hércules Farnese* el restaurador no tuvo que enfrentarse a complejas cuestiones interpretativas, ya que la escultura restituía la inequívoca imagen del semidiós en reposo. Sin embargo, y como veremos, la tarea se reveló no menos ardua en algunos aspectos: en el momento de su hallazgo la escultura estaba rota al menos por cuatro partes: cabeza, cuerpo, mano derecha y base unida a los pies²⁰. Faltaban las piernas y el antebrazo

FIG. 4. Piernas del vaciado en yeso del *Hércules Farnese*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto E. Sáenz de San Pedro.

²¹ Acerca de las vicisitudes de las piernas de la estatua, cfr. HOWARD, 1990, pp. 63-64, contribución ésta no exenta de inexactitudes. La apariencia de la escultura con las piernas del Renacimiento se conserva en numerosos dibujos y estampas: RAUSA, 2007, pp. 160-162, n.º 7.

²² A pesar de haber notado la singularidad en la ejecución de las pupilas, que sospechaba habían sido retocadas en época moderna, LIPPOLD, 1923, p. 57, creía posible que se tratase de la preparación antigua destinada a recibir el color. KRULL, 1985, pp. 10 y 17, opina que los ojos corresponden a una restauración del Renacimiento.

²³ Es decir, además del yeso de Madrid, el de Brera (para el cual cfr. MUSIARI, 1997, p. 173) y el conservado en el Palazzo Farnese; a pesar de que pueda presumirse que este último se colocara tras el traslado del *Hércules Farnese* a Nápoles, en el 1787 (sin duda antes de marzo de 1806: cfr. LEVILLAN Y UGINET, 1981, p. 653, éste se vacía probablemente a partir de moldes anteriores a la restauración de Albacini, puesto que refleja aún el estado de la pieza en el Cinquecento. No he examinado, sin embargo, el de Bolonia (PAGLIANI, 2003, p. 82).

²⁴ Contemplado a cierta distancia, el relieve del iris y pupila era poco visible, lo que explica la valoración de MILIZIA, 1823, p. 5, que, a propósito del *Hércules Farnese*, que vio todavía en el patio del Palacio, escribe que è *cieco* (“es ciego”).

²⁵ Para P. Moreno (MORENO, 1982, pp. 442-448), este elemento, unido a distintos particulares de la ejecución de la base y de la roca, indica que la escultura fue concebida como parte de un grupo.



izquierdo, que se rehicieron. Las piernas, caracterizadas por una musculatura hinchada, sobre la que resaltaban las venas en relieve²¹, llegaron a considerarse como rasgos del estilo artístico herencia de Miguel Ángel y merecieron la aprobación general, incluso cuando en la continuación de las excavaciones se descubrieron las piernas originales (Fig. 4).

Dos pernos –fijados, como era costumbre, con plomo fundido– fueron colocados uniendo el cuello y la muñeca a la cabeza y la mano derecha respectivamente. Ambas uniones plantean problemas de difícil solución. En los ojos actualmente visibles, de yeso²², el iris se marca con un pequeño círculo de pronunciado

relieve, mientras la pupila lo hace con un hundimiento central; sin embargo, en los vaciados que reflejan la apariencia de la escultura antes de la restauración del siglo XVIII²³, iris y pupila se indican mediante dos semicírculos concéntricos, en relieve bajo y descentrados, de modo que la mirada se dirige hacia el cielo²⁴. Esta realización se adapta bien a la práctica de la escultura romana de los inicios del siglo III d.C –cronología atribuida a la escultura de Glykon– pero contrasta con la posición de la cabeza, que presupondría una mirada dirigida hacia abajo²⁵. Este hecho, unido al del material utilizado en la realización de los ojos actualmente visibles, debe hacernos reflexionar también sobre la autenticidad de lo que transmiten los vaciados: de hecho no ha sido posible averiguar si el yeso de la última restauración tan sólo rellena pequeñas lagunas superficiales –aunque no está documentado ningún incidente que afecte a la cabeza de *Hércules* tras su descubrimiento– o si, por el contrario, sirve de relleno de las órbitas que, en este caso, habrían sido originariamente cóncavas, preparadas para integrar los globos oculares hechos en otro material, como sucede frecuentemente en las obras derivadas de originales en bronce. En otras palabras, los ojos actualmente visibles pudieron haber sido creados para sustituir a aquellos que, también en yeso, se colocaron en la restauración de della Porta, vacíos cuando se encontró la



FIGS. 5 y 6. Mano derecha del *Hércules Farnese*. Vaciado de 1650 de la RABASF y original en mármol del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

²⁶ La práctica de rellenar las cavidades de las órbitas con yeso parece confirmarse también por una observación de Winckelmann a propósito de una cabeza juvenil en los Horti Farnesiani: cfr. RASPI SERRA, 2002, p. 330, n.º 11.

²⁷ SMETIUS, 1588, p. 24, n.º 5. Basándose en este testimonio, P. Moreno (MORENO, 1982, p. 435) sostenía que el relleno de los ojos era de factura antigua.

²⁸ La mano es considerada como una pieza antigua por P. Moreno (MORENO, 1982, p. 436); por M. Marvin (MARVIN, 1983, p. 358); también D. Krull (KRULL, 1985, p. 10), opina que se trata de una fractura reintegrada. Cfr. la opinión distinta de S. Howard (HOWARD, 1990, p. 63) seguido por ROSSI PINELLI, 1986, p. 211, n.º 7, y por PINATEL, 2000, p. 142, para los que la mano con las manzanas es un añadido de Guglielmo della Porta. Opino que la equivocada tradición de la cronología de la mano deba atribuirse a Ulisse Aldovrandi (ALDOVRANDI, 1558, p. 158) y a Domenico Venuti, que consideraba también su pecho

escultura²⁶. No sirve para esclarecer este intrincado asunto la siguiente descripción de Smetius: *id (scil. L'Ercole) fortuito trans Tiberim inventum est, oculis diversae materiale alabastrinis* (“éste (Hércules), fue hallado casualmente al otro lado del Tiber, con los ojos de un material distinto del alabastro”), puesto que se trata de un testimonio muy posterior al del hallazgo, cuando el *Hércules* ya había sido restaurado, como prueba también la descripción de la mano izquierda²⁷. No es obstáculo, en fin, para la atribución de los ojos a la oficina de Guglielmo della Porta, el paralelo con los de las cabeza antes mencionadas del *Atlante*, de los Persas en *pavonazetto* y *Zeto*, y también con el *Hércules* latino, que muestran la atención y la capacidad de imitación del mundo antiguo exhibidas por el artista.

En cuanto a la mano derecha, su cronología resulta controvertida; probablemente la distinta pátina del mármol creada por la espesa capa de cera extendida sobre ella, sembró algunas dudas acerca de su pertenencia a la escultura. Me parece, sin embargo, que existen algunos indicios que permiten inclinarse por su autenticidad. En su unión con el antebrazo es visible un pequeño escalón, debido evidentemente al estado de conservación de ambas piezas: es posible que la regularización de las fracturas —que presumimos no totalmente perfectas— causara en la restauración una pequeña merma en el material. En caso contrario, la pieza nueva realizada por Guglielmo se hubiera adaptado perfectamente al original, como todas las otras efectuadas por él²⁸ (Fig. 5).

La mano aparece esencialmente íntegra —la porción de palma bajo el meñique se recompuso en el siglo XVI, como demuestra la línea de fractura visible en los yesos— a excepción de la uña del dedo índice y de gran parte de la del corazón, cuyas primeras restauraciones se han perdido por completo (Fig. 6).

como fruto de una reelaboración (Biblioteca Comunale dell'Accademia Etrusca di Cortona, cod. 556).

²⁹ Acerca del cual ver *infra*, p. 234.

³⁰ Cfr. DE FRANCISCIS, 1944-1946, p. 185. El brazo formaba parte de un cargamento de cajas vacías; enviadas a Nápoles por error, volvían a Roma, donde ya se encontraban las piernas de della Porta, que habían sido eliminadas de la escultura.

³¹ Visibles, por ejemplo, en un dibujo de Pieter van Lint del 1639, cfr. BARBERINI, 1995, p. 463.

³² Cfr. *supra*, p. 225.

³³ Como testimonian, además de los yesos, numerosos dibujos: por ejemplo, en un dibujo de Pieter van Lint, citado en la nota 31, se refieren las roturas del índice y del corazón de la mano izquierda. No era la primera vez que el dedo índice sufría un accidente, pues puede verse que en correspondencia con la rotura se aprecia un pequeño perno. En el inventario de 1775 la situación parece ser aún más grave: *ha rotte le estremità delle dita* (*Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, III, 1880, p. 197).

³⁴ Cfr. las notas de pago enviadas junto con las cartas de Poussin a Chantelou el 27 de octubre de 1643, en las que se informa de la necesidad de pagar al escultor que efectuó la restauración, y del 6 de noviembre de 1644, donde aparece el nombre de Rondoni (cfr. JOUANNY, 1911, respectivamente pp. 225 y 292). Todo el proceso ha sido ilustrado por Sénéchal 1996, p. 36. Al mismo autor se debe el mérito de haber vinculado los daños en el original a la realización del vaciado. PINATEL, 2000, p. 144, sostiene, sin embargo, que Rondoni restaurase el molde y no el original.

Igualmente perdida se halla la integración del antebrazo izquierdo, en general no muy distinto del actual²⁹, de cuyo aspecto nos informan una vez más yesos y dibujos (Figs. 12 y 13). Parecería que dicho elemento no hubiera sido realizado en mármol: tres años después de la eliminación de las restauraciones del Renacimiento por parte del escultor Carlo Albacini, en un recibo de envío del Museo de Nápoles del 27 de febrero de 1790 se cita *uno braccio di Cesso del Leco-le Farnese (sic)*³⁰ (“un brazo de yeso del *Hércules Farnese*”). También de yeso es la parte inferior de la barba, cuyo mal estado de conservación, consecuencia de una larga permanencia al aire libre, induce a considerarla perteneciente a la misma fase de restauración. El uso de un material pobre, pero de más veloz factura, unido a la falta reintegración de las lagunas de la *leonte*³¹ —la mandíbula inferior, las dos patas anteriores y la epidermis, por limitarnos a las más evidentes— indican un intento de acelerar la finalización de los trabajos, cuyo motivo debe buscarse probablemente en la voluntad de concluir el mencionado proyecto del patio de Miguel Ángel³².

El período comprendido entre las primeras restauraciones y aquellas de fines del siglo XVIII se caracteriza por la casi total ausencia de noticias sobre la historia de la conservación de la colección escultórica. Sin duda, tras la destrucción de Castro, la familia Farnese debió de enfrentarse a un período difícil. El estado de abandono de las esculturas, privadas de su escultor “de casa” constituye un reflejo fiel de esta situación. Desde el siglo XV, los inventarios, grabados y dibujos documentan con detalle la rotura progresiva de más dedos en la mano izquierda de *Hércules Farnese*, que es la más frágil y la más débil debido al material utilizado y a su posición prominente³³.

El episodio más grave tuvo lugar en 1643, en ocasión de la realización de una copia en yeso realizada junto con la de *Flora* por Poussin para el Conde De Chantelou: En el transcurso de las operaciones de formación del yeso, sufrieron daños un dedo y las orejas del *Hércules*, de modo que el artista se vio obligado a recurrir para la restauración al escultor Rondoni³⁴. En efecto, la oreja derecha —cuya forma difiere notablemente de la normal de Guglielmo della Porta—, se realiza junto con el segundo dedo del pie izquierdo, en colofonia. Tratándose de un *unicum* entre los materiales empleados en la restauración de la escultura, me parece plausible atribuirle a este episodio.

Como es bien conocido, en 1731 los bienes de los Farnese pasan a formar parte del patrimonio de los Borbones. Sin embargo, incluso tras la llegada al trono de Nápoles de Carlos III, las propiedades romanas y sus esculturas no sufrieron apenas cambios. Sólo después del 1777, cuando se transfirió la Universidad Partenopea al complejo del Salvador, confiscado a la Compañía de Jesús, pudo iniciarse el

ambicioso proyecto de transformar el Palazzo degli “Studi” en Museo. Según los diseños de la corte, los dos núcleos principales del naciente Museo Borbónico debían ser el “Museo Farnesiano” y el “Museo Ercolanese”³⁵. Si bien no existían obstáculos al traslado de las antigüedades vesubianas desde el Museo de Portici donde se alojaban, el de la herencia Farnese se presentaba plagado de dificultades. El pontificado se oponía mediante complejos argumentos jurídicos a que “Signa, Marmora et Columnae” abandonaran la ciudad de Roma. La diplomacia vaticana incluso estaba dispuesta a conceder el permiso de exportación de algunas estatuas consideradas de menos valor, con tal de que no se privara a la ciudad de obras maestras como el *Hércules* y la *Flora* que, según se decía, siendo Roma la capital de las artes, *servono di scuola e modello per alcune parti del disegno* (“sirven de escuela y modelo para algunas partes del dibujo”)³⁶.

Las razones de carácter cultural debieron, sin embargo, derrumbarse frente a las reiteradas presiones del rey Fernando IV, tanto que el 16 de enero de 1787 Goethe escribía: *Roma è minacciata da una grave perdita artistica: il re di Napoli farà trasportare nella sua residenza l’Ercole Farnese*³⁷ (“Roma está amenazada por una grave pérdida artística. El rey de Nápoles va a llevarse a su residencia el *Hércules Farnese*”).

Sin embargo, antes del traslado, la monumental escultura, junto con la *Flora* y una gran parte de las estatuas de la colección Farnese, fue sometida a un nuevo e intenso proceso de restauración, obra del escultor romano Carlo Albacini, discípulo de Bartolomeo Cavaceppi³⁸ y dirigida por el anticuario de Cortona Domenico Venuti. La mayor parte de las veces estas costosas restauraciones tenían como única finalidad la sustitución de reintegraciones que ya no se adecuaban al nuevo gusto que se estaba afirmando, y que se movía entre la filología y el Neoclasicismo.

La restauración del *Hércules* es en este sentido emblemática. Las piernas creadas por Guglielmo della Porta, que tanta fama habían merecido en el momento del auge del debate sobre la comparación entre antiguos y modernos, aparecían por fin, más de dos siglos después, pasadas de moda³⁹. Así, la decisión del rey de Nápoles de volver a colocar las piernas antiguas —que habían sido encontradas pocos años después de la restauración de Guglielmo— fue bien acogida⁴⁰. Las vicisitudes en torno a las piernas antiguas de la escultura no han sido nunca completamente aclaradas: de hecho, por cuanto sé, nunca se ha indagado acerca de los motivos por los que las mencionadas piernas se hallaban entre las propiedades de los Borghese. Sin embargo, y a pesar de que la leyenda relate que estas piernas fueron halladas muchos años después del descubrimiento del resto de la estatua en una propiedad de esta familia alejada de las termas de Caracalla⁴¹, no parece que los Borghese realizaran nunca excavaciones en dicha zona⁴². Me pregunto si, una vez admitida la superioridad de

³⁵ Cfr. MILANESE, 1996-1997, pp. 345-346, donde se recoge toda la bibliografía anterior.

³⁶ Cfr. el documento relativo, recogido por CORRERA, 1900, p. 50.

³⁷ GOETHE, *Viaggio in Italia*, 16 de enero de 1787.

³⁸ Acerca de Albacini y las restauraciones de la colección cfr. el reciente PRISCO, 2007, en particular pp. 101 ss.

³⁹ Ver, por ejemplo, CICOGNARA 1813-1818, vol. V, p. 158: (...) *nelle nuove (scil. gambe di Guglielmo) non vedesi che il gonfio e il manierato (...)*; MILIZIA, 1823, p. 8: *muscoli così duri e secchi che pajono non carne, ma corde*. Sin embargo, todavía en 1770, Giovanni Casanova, (CASANOVA, 1770, p. VI) había definido las piernas de della Porta como *restauro meraviglioso*.

⁴⁰ Ver lo escrito por GOETHE, *Viaggio in Italia*, 16 de enero de 1787.

⁴¹ Cfr. *supra*, nota 20.

⁴² Acerca de la ubicación de los lugares que fueron objeto de excavación por parte de los Borghese cfr. LACHENAL, 1982.

las piernas realizadas por Guglielmo, las antiguas, olvidadas, pudieron haber sido objeto de una transacción entre las dos familias, como sucedió quizá entre finales del siglo XVI e inicios del siguiente con la *Psiche* actualmente en el Louvre⁴³. Otra posible intermediaria pudo haber sido la familia della Porta, cuya colección de esculturas –las piernas no pueden identificarse, sin embargo, en las listas de objetos– fue adquirida por los Borghese en 1609⁴⁴. De hecho, la primera mención a las piernas en los inventarios de esta familia es del 1610: *Due gambe di Colosso antico di Ercole con sue basette alta p^l 5* (“Dos piernas del Coloso antiguo del Hércules con su basa alta p^l 5”)⁴⁵.

Volviendo a la restauración del *Hércules* impulsada por los Borbones, el rey pudo obtener del príncipe Borghese las piernas originales⁴⁶. Albacini –que podría haber inspirado esta petición por conocer bien la colección del Príncipe, en cuya restauración había participado⁴⁷– consiguió las piernas antiguas de la escultura, tras haber desmontado las renacentistas⁴⁸, no sin haberles causado algún daño. Devueltas a Roma, éstas fueron colocadas, en un primer momento, en el pedestal del yeso del *Hércules* en el palacio Farnese⁴⁹. Comparar las piernas antiguas y las del Renacimiento debió ser, ya en la época del Neoclasicismo, una suerte de ejercicio académico, tanto que, en la *Nota de’ gessi che tiene le forme Carlo Albacini con li suoi ristretti prezzi in moneta d’argento* (“Nota de las formas de los yesos de Carlo Albacini con sus bajos precios en moneda de plata”) de inicios de 1802, se lee: *Le due gambe antiche dell’Ercole (...) Le due moderne, di Guglielmo della Porta, per fare il confronto con le due antiche*⁵⁰ (“Las dos piernas antiguas del Hércules (...) Las dos modernas, de Guglielmo della Porta, para establecer la comparación con las dos antiguas”). Posteriormente, éstas cayeron en el olvido, tanto que en 1915 fueron objeto de un intento de venta clandestina por parte del vigilante del palacio Farnese, afortunadamente frustrado por el Ufficio Esportazioni⁵¹.

La intervención de Albacini no se limitó a esta única reintegración. Según se puede observar en la escultura, que coincide con la descripción de sus trabajos, contenida en el inventario de 1796: *fu restaurata in Roma con essersi fatta la mano sinistra, porzione del braccio, parte della mano destra, varj tasselli nella testa e nella pelle del leone, e riattaccate le gambe antiche, che prima erano moderne, con essersi fatte ancora alcune dita ne’ piedi (...)*⁵² (“fue restaurada en Roma habiéndose rehecho su mano izquierda, parte del brazo, parte de la mano derecha, varios taselos en la cabeza y en la piel del león, y vueltas a colocar las piernas antiguas, que antes eran las modernas, habiéndose rehecho algunos dedos de los pies (...”). Efectivamente pueden reconocerse, debido al contraste entre el mármol de Carrara utilizado por el escultor y el pario del original⁵³, la nueva factura de la mano derecha, parte de la uña del dedo índice y gran parte

⁴³ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 97, n.º 150.

⁴⁶ Orden del 28 de noviembre de 1786, publicado por CORRERA, 1900, p. 51.

⁴⁷ En los años 70 del siglo XVIII: cfr. LACHENAL, 1982, pp. 72-73.

⁴⁸ CORRERA, 1900, pp. 51-52; DE FRANCISCIS, 1944-1946, p. 176.

⁴⁹ LEVILLAN y UGINET, 1981, p. 676; Archivio di Stato Napoli, Casa Reale Amministrativa III, inv. serie Segreteria Beni Farnesiani 555: inventario dei beni farnesiani inviato, il 30 luglio 1824, da Filippo Accarisi al marchese Ruffo. Esta presentación es semejante a aquella de los Borghese en la que las piernas antiguas del *Hércules* estaban apoyadas a los lados de un ara que servía de base para la estatua de Higea (cfr. RASPI SERRA, 2002, pp. 466-467, n.º 130, donde se recoge toda la bibliografía anterior.

⁵⁰ Cfr. BRUNEL y JULIA, 1984, p. 310, doc. n.º 182. Cfr. también *Forme appartenenti al Sig. Albacini e da Vendere*, del 1821-22, citado por PINATEL, 2000, p. 149, nota 26.

⁵¹ Archivio della Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta-Museo, Affari Generali 2-28. No es, por tanto, exacta la noticia proporcionada por RIEBESELL, 2003, p. 42, que dice que las piernas permanecieron siempre en los almacenes del Museo de Nápoles, hasta ser desmontadas por Albacini. Adquiridas por el Estado, se exponen ahora, con los números de inventario 138151 y 138152, en las salas dedicadas a las esculturas farnesianas de las termas de Caracalla, junto a la escultura para la que fueron ideadas.

⁵² *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d’Italia*, I, 1878, p. 166, n.º 1.

⁵³ Para la identificación del mármol cfr. MORENO, 1995, pp. 244-247, ficha 4.36.4.



FIGS. 7 y 8. Pie derecho del *Hércules Farnese*. Vaciado de 1650 de la RABASF y original en mármol del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

⁵⁴ Como prueba de lo dicho, en el inventario de 1805 (*Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, IV, 1881, p. 164, n.º 1) se especifica, probablemente refiriéndose a la mano izquierda, que algún dedo es de yeso.

⁵⁵ En una carta del 21 de noviembre de 1787 de Ménageot a d'Angiviller se sugiere la posibilidad de pedir un permiso para extraer un vaciado del molde apenas realizado tras haber colocado las piernas (MONTAIGLON y GUIFFREY, 1906, p. 192); la ejecución del molde fue evidentemente confiado a Albacini, puesto que la *Figura colossale dell'Ercole di Farnese con le sue gambe antiche* aparece entre los moldes que el escultor poseía a principios de 1802 (cfr. BRUNEL y JULIA, 1984, p. 310, doc. n.º 1820.). Por esta razón Dufourmy el 19 de enero de 1802 en respuesta a una petición de Suvée, director de la Accademia de Francia en Roma, asegura que hará extraer el vaciado de yeso del *Hércules* del molde que Albacini conservaba en su taller de Via dei Greci: *ibid.*, respectivamente pp. 305-6, doc. n.º 179 y pp. 307-308, doc. n.º 181. Sin embargo, no parece que la operación se llevara a

del corazón. La sustitución de los dedos en los pies —a excepción del segundo del pie izquierdo— que aparecen muy distintos a los más alargados del siglo XVI (Figs. 7 y 8); de algunos mechones del cabello; la reconstrucción, en la *leonté*, de la mandíbula inferior, parte de los rizos de la melena, patas anteriores y de la epidermis del lado del brazo izquierdo (Figs. 12 y 13). Este último fue también sustituido por Albacini; sin embargo, y como veremos, su intervención no es la visible hoy en la obra, que, al contrario que otras restauraciones del escultor romano, fue realizada en yeso⁵⁴. Finalmente, Albacini realizó un vaciado de la escultura⁵⁵.

La restauración del *Hércules* fue realizada en poco tiempo. La estatua, entregada al artista romano a principios de febrero de 1787⁵⁶, obtuvo el permiso de exportación el 13 de junio del mismo año⁵⁷, y el 20 de junio ya se encontraba en Nápoles⁵⁸. Sin embargo, la *Flora* permaneció en el estudio del escultor durante trece largos años, entre 1787 y 1800⁵⁹, aunque es probable, como se documenta en muchos otros casos, que esta tardanza no respondiera a las exigencias reales del trabajo que había que hacer en ella. Albacini sustituyó todo el brazo derecho, junto a la mano que sostenía el vestido; la comparación con los yesos (Figs. 10 y 11) permite apreciar los pequeños cambios realizados por él, como en el tirante del *chiton*, más largo, en el gesto de la mano, con el dedo meñique elevado, además de en la porción del manto sostenido entre el pulgar y el índice, que es menor. En el otro lado de la escultura, la decisión de sustituir la guirnalda por un ramo (Fig. 9) obligó al escultor a realizar una reforma más profunda: la corona del Cinquecento estaba esculpida junto con la mano y el antebrazo, a los que estaba unida por dos puntos; por ello Albacini se vio obligado a sustituir toda esta parte⁶⁰. También a él pueden atribuirse las extremidades infe-

FIG. 9. Mano izquierda de la *Flora Farnese*. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



cabo si, en febrero de 1803, en una lista de adquisiciones de yesos de Suvée, se citan sólo la cabeza y las piernas del *Hércules*, compradas a un escultor situado tras el Campidoglio (ibidem, pp. 377-378, doc. n.º 268).

⁵⁶ La nota ministerial de la comunicación de Venuti de 5 de febrero de 1787 refiere que la escultura había sido *Calata dal Piedistallo e consegnata allo scultore Albacini (...)* (cfr. CORRERA, 1900, p. 52).

⁵⁷ GIULIANO, 1979, pp. 95-96.

⁵⁸ Cfr. la carta de Goethe del 20 de junio de 1787, *Viaggio in Italia*. Del 6 de julio es el recibo de pago por el alquiler del barco que la había transportado a Nápoles: GIULIANO, 1979, pp. 95-96.

⁵⁹ Fue entregada a Albacini el 30 de junio de 1787 y enviada a Nápoles el 28 de febrero de 1800: cfr. DE FRANCISCIS, 1946, p. 2.

⁶⁰ Reflejan bien estas restauraciones dos *biscuits*: en el más antiguo—datado ante 1796—la *Flora* tiene todavía la guirnalda (cfr. CAROLA, 1986, p. 497, n.º 445); en el más nuevo aparece con el nuevo atributo (cfr. *Civiltà del '700*, II, 1979-1980, p. 147, con figura).

⁶¹ Cfr. ad es. las críticas a las restauraciones del s. XVI de cabeza, manos y pies de la *Flora*, según BURNEY, 1969, p. 244), *mal restaurati* por della Porta, además de las que contienen las notas de la edición de la *Storia dell'arte presso gli antichi* de Winckelmann (PRATO, 1830, vol. II, 408, nota 57).

⁶² *Osservazioni fatte di R. Ordine dal Cav. Venuti nell'anno 1783 sulle sculture antiche esistenti in Roma negli edifici Farnesiani appartenenti alla M.S. ed ora nel 1786 di nuovo esaminate da Monsieur Hakert parimente per ordine di S.M. unito co mentovato Cav. Venuti*, pubblicato da MENNA, 1974, p. 293, n.º 2.

⁶³ BRUN, 1801, I, pp. 323-325. La visita al estudio del escultor se data en 24 de febrero de 1796.

riores, como se observa en el empleo del mármol de Carrara que contrasta con la parte trasera del pie izquierdo original. Esta reintegración afectó también a la base de la escultura que, a diferencia de la renacentista, se concibió como un plano oblicuo continuo (Figs. 10 y 11). Desconocemos los motivos por los cuales optó por la eliminación de la cabeza del siglo XVI, quizá dañada, aunque, más probablemente y en consonancia con el resto de las restauraciones, poco acorde ya con el gusto de sus contemporáneos⁶¹. En 1786 Albacini había recibido una cabeza antigua *la quale si crede che possa andar bene alla statua della Flora colossale*⁶² (“la cual se cree que pueda convenir a la escultura de la *Flora* colosal”): Ésta se montó a juzgar por las duras críticas de Brun, con la nueva cabeza, demasiado rígida para el suave modelado del cuerpo *wird ein lächerliches composé herauskommen! Denn man setz ihr, ein steifes Junohaupt auf, mit weit aufgerissenen Ochsenaugen und a' bouche béante (...)* *Die Flora mag er (scil. Albacini) meinetwegen beköpfen*⁶³ (“¡Resulta una composición ridícula! Se ha colocado una rígida cabeza de *Juno* con los ojos fijos y la boca enorme. Según pienso, la cabeza debía sustituirse”). Sus observaciones no fueron en balde y la cabeza fue enviada desde Roma en julio de 1796, es decir, cuatro años antes que la *Flora*, hasta Nápoles, donde he propuesto identificarla con la inventariada como MAN inv. 6268⁶⁴. Albacini creó entonces una cabeza *ex novo* que, como el brazo izquierdo del *Hércules*, se encuentra perdida⁶⁵.

Como se ha dicho, a medida que las restauraciones se terminaban, las esculturas partían hacia Nápoles; de este modo se exponían a accidentes y sacudidas, debido a los numerosos medios de transporte utilizados y a los movimientos que sufrían las piezas. Éstos se realizaban con equipos y medios sin duda conforme con los tiempos, pero no adecuados para su óptima conservación. Tras bajarlos de sus pedestales, se trasladaban de su lugar de exposición al estudio de Albacini, y desde allí al puerto fluvial de Ripa Grande, donde embarcaban hacia Nápoles. Una vez allí, finalmente, con ayuda de maquinaria de distinto tipo se lleva-



FIGS. 10 y 11. *Flora Farnese*. Vaciado en yeso de 1650 de la RABASF y original en mármol del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

⁶⁴ Cfr. PRISCO, 2007, pp. 108-109 y fig. 49. La entrega de la cabeza se documenta en la nota publicada por DE FRANCISCIS, 1946, p. 12. Entre las cabezas de los Farnese, sólo ésta parece responder a la descripción y adaptarse por proporciones a la escultura; además el cuello limado

ban desde el muelle a la Fabbrica delle Porcellane, o bien al Palazzo degli Studi⁶⁶. Respecto a las medidas de seguridad, a las esculturas se les reservaba un cajón individual, a veces reforzada con elementos metálicos y provista de amortiguación interna⁶⁷.

Los documentos que han llegados hasta nosotros permiten reconstruir el viaje del Hércules desde el puerto de Nápoles al Real Museo Borbónico⁶⁸: *Assistè Atticciati (...) più settimane per dirigere e ordinare come dovevasi trasportare la gran Cassa con dentro la Statua Colossale dell'Ercole che dal Molo si dovè trasportare nella R.l Fabbrica de' dismissi Studi (...) Andò più volte dal Sig.r Marchese Arezzo per otte-*

y el largo perno de hierro que sobresalía parecían indicar su pertenencia originaria a una estatua.

⁶³ Ésta no había sido todavía montada en 1789, cuando J.G. Herder, en una visita al estudio de Albacini, contempló la *Flora* sin cabeza (cfr. MÜLLER, 2003, p. 153, nota 32).

⁶⁶ Ver, además de la pintoresca descripción del transporte del *Hércules Farnese* al Palazzo degli Studi, del que hablaremos más adelante, la del *Toro Farnese* desde el embarcadero de Mergellina al pasco de Chiaia, en PRISCO, 1991, p. 51.

⁶⁷ Cfr. GONZÁLEZ PALACIOS, 1978, pp. 168-174, *passim*; GIULIANO, 1979, pp. 93-113, *passim*.

⁶⁸ Según este documento, tras el desembarco la estatua fue transportada directamente al Palazzo degli Studi. Tanto Goethe (*Viaggio in Italia*, del 1 de junio de 1787 (ed. cons. Milano, 1987, p. 381) como G.C. della Torre di Rezzonico (*Viaggio a Napoli e descrizione dell'isola di Capri*), de viaje en Nápoles entre 1787 y 1788, la recuerdan en la *Fabbrica delle Porcellane*, donde se exponía, según CAROLA, 1978, p. 36, en el centro della I sala.

⁶⁹ DE FRANCISCIS, 1944-1946, pp. 177-178.

⁷⁰ La sala había sido elegida por Venuti y Schiantarelli, cuando todavía el *Hércules* se encontraba en el estudio de Albacini: cfr. una alusión a ello en la carta de Pompeo Schiantarelli a Domenico Venuti del 29 de diciembre de 1787 tras la vuelta de ambos a Roma. En estas fechas, el *Hércules* estaba ya sin duda en el museo. (cfr. *supra*, nota 68).

⁷¹ La historia de las sucesivas colocaciones posteriores del *Hércules* y de la colección de escultura, cfr. MILANESE, 2007, pp. 135 ss.

⁷² Carta de Pompeo Schiantarelli a Domenico Venuti del 29 de diciembre de 1787, publicada por DE FRANCISCIS, 1944-1946, pp. 178-180.

⁷³ DE FRANCISCIS, 1944-1946, p. 179.

*nere un corpo di truppa da destinarsi per guardia di tutti i generi, che per la strada tratto tratto eran disposti e preparati, ed anche per evitare la molestia del popolo e carrozze che nel travaglio eseguito di più giorni e notti avrebbero incomodato (...) Doppo alzata la cassa si levarono le tavole dell'altro fondo di sotto, si schiodarono e segarono li fermagli che stavano inchiodati nei canali interni della cassa, che servivano per sostegno e freno della gran statua, doppo fu bagiolata e livellata nel luogo dove in questo giorno esiste. Essendosi doppo qualche giorno concepito qualche dubbio incerto di pericolo, per maggior cautela si son posti alcuni urtanti di legno per contrasto del peso, li quali si sono assicurati al med.o telaio della Cassa (...)»⁶⁹ (“Atticciati estuvo presente (...) durante varias semanas para dirigir y ordenar cómo se debía transportar la gran caja que contenía la Estatua Colosal del *Hércules* que desde el muelle se debía transportar a la Real Fábrica de los suprimidos Estudios (...). Fue varias veces a casa del Sig.r Marchese Arezzo para conseguir tropas destinadas a efectuar todo tipo de guardias, dispuestas a intervalos del camino y preparadas, también para evitar las molestias que al pueblo y a las carrozas podían haber causado los trabajos ininterrumpidos durante varios días y varias noches (...). Tras levantar la caja se levantaron las tablas del fondo, se desclavaron y cortaron los topes que estaban clavados en el interior del cajón, que servían como sujeción y freno de la gran estatua; después fue alzada y depositada en el lugar en que se encuentra hoy. Como tras unos días se dieron cuenta que corría algunos riesgos, para mayor seguridad se colocaron algunos refuerzos para servir de contrapeso, que se aseguraron a la estructura de la Caja (...)”). Como puede verse, se había dejado el *Hércules* en horizontal, protegido por los cuatro tablonés de los lados largos de la Caja, utilizados para fijar unos puntales que servían para contrastar el gran peso de la estatua. A pesar de estas medidas, meses después, con motivo de su traslado a la sala que lo acogería⁷⁰ y a la espera de que se preparara una “Sala Particolare” dentro del Museo Farnesiano⁷¹, se comprobó que algunas partes restauradas, como las piernas y el lado izquierdo, se habían separado. A pesar de que estos daños eran debidos a la colocación en horizontal de la escultura, que había causado un desequilibrio entre la parte superior de la escultura que era más pesada y las piernas⁷², como afirmaba el arquitecto Pompeo Schiantarelli, tanto este episodio como otros análogos, como las maniobras erróneas durante el transporte, no beneficiaron a la reputación de Albacini: Los eruditos y escultores partenopeos no perdonaron nunca que la corte eligiera para la restauración a un escultor romano. Así, la negativa del escultor-restaurador Angelo Maria Brunelli, a reparar los daños del *Hércules*, podría leerse como un desquite, aunque el motivo oficial fuera *che non sapendosi da esso la manovra del restauro nell'unione dei pezzi non poteva ne voleva cimentarsi*⁷³*

⁷⁴ Informe de Schiantarelli al marchese del Vasto de 7 de agosto de 1797, transcrito por DE FRANCISCIS, 1944-1946, pp. 193-194. La sala había sido dispuesta por la insistencia de Venuti (transmisión de 4 de febrero de 1797 del caballero Macedonio a Schiantarelli); la autorización del gasto para el “billico” se conserva en una nota del ministro a Venuti de 14 de febrero de 1787 (cfr. DE FRANCISCIS, 1944-1946, pp. 193-194).

⁷⁵ Para las características de las cajas cfr. l’art. 1 del contrato estipulado el 25 Germinal a. 7 (14 aprile 1799), por Giuseppe Valadier para el transporte de Nápoles a Roma de los objetos de arte y su copia conforme, en GIULIANO, 1979, pp. 101 y 104. Para las carrozas cfr. l’art. 5.º, *ibid.*, p. 102.

⁷⁶ Memoria anónima dirigida al Rey el 4 de agosto de 1799, publicada por DE FRANCISCIS, 1944-1946, p. 195. Dufourny, comisario del Gobierno francés para las Artes en Italia, afirmaba, en un informe del 21 septiembre de 1801, que no había posibilidad de que se restituyeran las obras elegidas que permanecían en Nápoles, entre las cuales estaba el *Hércules*. *Il Cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti*, p. 328, doc. E 22).

⁷⁷ Los vaciados habían sido realizados por Valerio Villareale con autorización de Valadier (cfr. el documento ASN, Casa reale antica, inv. 1554—citado da CATELLO, 1991, p. 102).

⁷⁸ FORSYTH, 1824, p. 372 ss.

⁷⁹ DUPUY, *Le Masne de Chermont* y WILLIAMSON, 1999, pp. 1287 ss., doc. n.º AN 45.

⁸⁰ ASN, Min Interno I, 990; el documento lleva el nombre equivocado “Titi”. Tili había sido elegido para restaurar las esculturas antiguas en ese mismo año, tras haber sido llamado en 1791 para ayudar a Andrea Calì en la restauración de las estatuas; se cuenta igualmente entre los colaboradores de Angelo Solari en Caserta.

⁸¹ La mano presenta dos orificios circulares situados en vertical, para la entrada del

(“que desconociendo la restauración en la unión de los fragmentos no podía ni quería recomponerlos”).

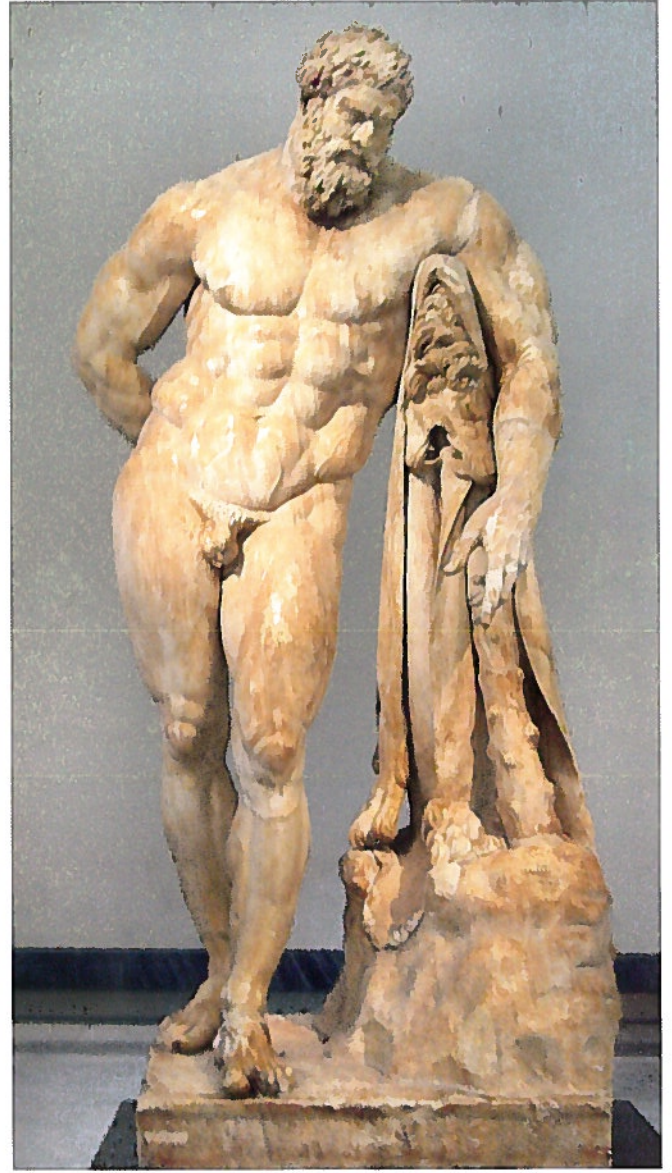
No sabemos cuánto tiempo hizo falta para reparar los daños: pasaron diez años antes de que el *Hércules* se trasladara a la sala acondicionada a tal fin donde, según Schiantarelli, sólo faltaba la “Machina col Bilico”⁷⁴. Este mecanismo, llamado también *girella*, era una especie de rueda metálica que, colocada sobre el suelo, hacía girar el objeto sobre sí mismo para observarlo mejor.

Pero las vicisitudes del *Hércules* no acabaron aquí. La proclamación de la República Partenopea en 1799 y la primera restauración, así como la ocupación francesa, a la que siguió la vuelta de los Borbones al Reino de las Dos Sicilias, tuvieron graves repercusiones en el patrimonio histórico-artístico. En lo que respecta al objeto del presente estudio, baste recordar que el *Hércules*, junto con otras celeberrimas obras, fue elegido por los franceses para ser trasladado a este país; el transporte se llevaría a cabo por tierra, con ayuda de una escolta armada y llevó a construir cajones y carros adaptados a este fin⁷⁵.

Terminado el infeliz período de la República Partenopea se pudo comprobar con alivio que el *Hércules* y la mayor parte de las esculturas elegidas se encontraban ya metidas en cajones, pero que aún no habían salido⁷⁶. Sin embargo, se constató que a los daños producidos por el vandalismo debían unirse aquellos derivados de los movimientos a los que se había sometido a las estatuas para obtener los vaciados que el Gobierno francés pretendía haber dejado en el lugar de los originales⁷⁷. Igualmente, la situación caótica en la que se encontraba el museo puede deducirse del hecho de que, aún en 1802, el *Hércules* se hallaba cubierto con residuos de yeso⁷⁸.

Siete años después volvió a correrse el peligro de que la célebre escultura abandonase Italia: en una nota enviada por el director del Museo Napoléon, Vivant Denon, al emperador el 31 de enero de 1806 se recoge que el *Hércules* *a déjà été trois fois marqué pour la France (...)* *Cette statue colossale peut être apportée par terre en détachant toutes les restaurations et en les emballant à part*⁷⁹ (“ha sido tres veces asignada a Francia. Esta estatua colosal puede quizá transportarse por tierra, desmontando todas las restauraciones y embalándolas por separado”).

Este traslado al museo no se realizó nunca, y en 1808 el restaurador Michele Tili⁸⁰ interviene, en el Real Museo, en el desmontaje de una mano de mármol del *Hércules*. No podemos saber a qué mano se refiere la intervención: la derecha no parece haber sufrido cambios, desde época de della Porta⁸¹; la izquierda, como se recordará, había sido reelaborada por Albacini junto al antebrazo. Puede presumirse entonces que esta restauración hubiera sido realizada en dos seccio-



FIGS. 12 y 13. *Hércules Farnese*. Vaciado en yeso de 1650 de la RABASF y original en mármol del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

plomo necesario para fijar el perno; éstos son muy similares a los practicados con el mismo fin en la nuca de la estatua. Además, como ya se ha dicho, la mano estaba cubierta por una capa de cera, protección que no utilizan Albacini ni los restauradores partenopeos.

⁸² ASS ANC XXI D, 8 bis.

nes distintas, o bien que se hubiera elegido, por economizar, la mano del 1700 o, incluso, que con la palabra “mano” se indique en el documento la unión de las dos piezas, tomándose la parte por el todo. No conocemos las razones de esta intervención, pero la identificación con la mano izquierda parece confirmarse con el devenir de los acontecimientos. Tili preparó el armazón para una nueva restauración, evidentemente de yeso. Sin embargo, el resultado no debió ser satisfactorio, puesto que dos años después, en 1810, se convocó un concurso para la remodelación de este mismo fragmento⁸². De nuevo volvió a utilizarse el perno del siglo XVI, de sección cuadrangular, que se encajó en una estructura de madera,

sobre la que se modeló la nueva articulación; un delgado perno de hierro traspasaba el yeso, la madera y el antiguo perno, asegurando una posición correcta para el antebrazo. Desconocemos el nombre de los aspirantes; sin embargo, si creemos el comentario que acompaña a uno de los grabados del Real Museo Borbónico, quizá la mano con el antebrazo de yeso visible actualmente corresponde a una de las últimas intervenciones de Tagliolini antes de su muerte⁸³. La mano presenta notables divergencias con la realizada durante el Renacimiento, que tenía los alargados dedos más flexionados, con el índice y el corazón mucho más juntos y menos espacio entre el índice y el pulgar.

En la Flora Farnese se documenta un uso similar del yeso en la restauración de una escultura de mármol, tras la convocatoria de un concurso. Como se ha dicho anteriormente, tras desmontar la cabeza de Guglielmo della Porta y trasladar la cabeza que se quería ensamblar, Albacini hizo una nueva. Sin embargo, tampoco es ésta la que hoy puede verse en la escultura, como documenta una nota de 1807⁸⁴: *Circa la testa da adattarsi (scil. alla Flora) saprà V.E. che tre ne esistono in questo R.le Museo, una lavorata da Guglielmo della Porta, l'altra dall'Albacini e la terza da Andrea Cali. La peggiore di queste tre è senza dubbio quella che al Governo è costata di più, cioè a dire quella dell'Albacini. Io preferisco quella del Cali, che è formata sopra l'antico. Bisogna per esser giusti formarne una quarta, non prima di stabilire quale divinità la statua, trovata priva di testa e braccia, rappresenti* (“Sobre la cabeza que hay que ensamblar, V.E. sabrá que existen tres en este Real Museo, una elaborada por Guglielmo della Porta, otra por Albacini y la tercera por Andrea Cali. La peor de estas tres es sin duda la que más costó al Gobierno, es decir, la de Albacini. Yo prefiero la de Cali, vaciada ‘del antiguo’. Es necesario realizar una cuarta, aunque antes hace falta establecer qué deidad, que fue encontrada sin cabeza y sin brazos, representa la escultura”). No conocemos la apariencia de la cabeza de Albacini ni de la de Cali. Sin embargo, el inventario de 1805⁸⁵ describe la *Flora* con *la testa coronata di fiori* (“la cabeza coronada de flores”), al igual que su homónima, la llamada *Flora Menor*, cuya cabeza es de factura antigua. De este modo, podría plantearse como hipótesis que esta cabeza sea el modelo antiguo al cual se hace referencia a propósito de la creación de Andrea Cali. La realización del modelo en yeso de la cuarta cabeza se adjudicó a Tagliolini y se terminó en 1809⁸⁶; la plasmación en mármol hubiera debido hacerse bajo la dirección de Francesco Nicolai. De hecho, la cabeza actualmente visible en la estatua es de yeso, y podría, por tanto, ser la de Tagliolini⁸⁷; como en el caso del brazo izquierdo del *Hércules*, en ella se reutiliza un perno de hierro de sección cuadrangular que probablemente ya había sido instalado por Carlo Albacini⁸⁸.

⁸³ Tagliolini murió en 1812. Para la atribución de la restauración cfr. *Museo Borbonico*, III, 1827, lám. XXIV, p. 8: *sinistra mano, che ora è di gesso modellata dal fu Tagliolini*.

⁸⁴ ASN, Min. Interno, I, 986. Sobre este aspecto cfr. PRISCO, 2007, pp. 108-109.

⁸⁵ *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, IV, 1881, p. 164, n.º 3.

⁸⁶ ASN, Min. Interno I, 986; ver también Archivio storico della Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta II B7, 4, 1808: *si stanno rifacendo i restauri di Albacini alla Flora*.

⁸⁷ Sin embargo, no se puede descartar totalmente que la cabeza actualmente visible deba atribuirse a Antonio Cali, hijo de Andrea, al que en 1853 se le propuso, no sabemos con qué resultado, rehacer en yeso la cabeza de la *Flora* (ASS ANC XXI C 7,11).

⁸⁸ El *terminus post quem* de la colocación del perno es la eliminación de la cabeza antigua (Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. 6268) por parte de Albacini, pues esta última presenta, como se ha dicho, un largo perno de hierro que sobresale del cuello. Éste no podía, por tanto, coexistir con el hallado en la estatua. Atribuyo el perno que sostiene la actual cabeza a Albacini porque, ya a principios del s. XIX, comenzaban a preferirse los pernos de sección circular, a veces realizados en cobre.

Esta accidentada restauración no encontró una gran aceptación entre el público. *Tutto ciò che ora è aggiunto, parte, dal sig. Albacini, parte dal sig. Tagliolini, —scrive Giovan Battista Finati— era già stato da G. della Porta, e forse più lodevolmente, supplito*⁸⁹ (“Todo lo que recientemente ha sido añadido, en parte por el señor Albacini, en parte por el señor Tagliolini —escribe Giovanni Battista Finati— había sido ya incorporado, probablemente con más acierto, por Guglielmo della Porta”).

Como puede verse, en el transcurso de pocas décadas se había pasado de la práctica de confiar la restauración a un artista famoso, como Carlo Albacini, a la de convocar concursos públicos, bajo la influencia del modelo francés⁹⁰. A esta práctica se vincula el uso de modelos de yeso que, montados sobre el original, permitían valorar el efecto producido. Sólo después de la aprobación por parte de las autoridades se procedía a su definitiva realización en mármol⁹¹. En algunos casos, como los descritos anteriormente, este proceso se interrumpe por motivos que desconocemos.

Con el decenio francés concluye, para *Hércules y Flora*, el gran momento de las grandes restauraciones compositivas. Tras el terremoto de 1800, la necesidad de intervenir sobre la colección discurrió en paralelo a la de crear un nuevo espacio en el que las dos estatuas-símbolo de los Farnese volvieran a reunirse en salas que recogieran los hallazgos que según la tradición —confirmada en ocasiones por algunas pruebas documentales— procedían de las Termas de Caracalla.

⁸⁹ *Museo Borbonico* II, 1825, p. 200, lám. XXVI.

⁹⁰ Acerca de la política francesa sobre los concursos hasta 1806, cfr. GERNSTEIN, 2001, p. 353 y nota 13, que recoge toda la bibliografía precedente.

⁹¹ Dos copias de yeso de la cabeza de la *Flora* realizada por Tagliolini se enviaron, en junio de 1808, al consejero de Estado y al Rey para su preceptiva aprobación: ASN, Min. Interno I, 986.



FIG. 1. *Silenos con Dioniso niño*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto E. Sáenz de San Pedro.