

# Una aproximación a la figura del pintor Friedrich Rehberg

a través del *Caín* del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Javier Novo González

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Créditos fotográficos**

- © Archivio di Stato, Roma: fig. 22
- © Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Neue Pinakothek, München: fig. 7
- © Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen: figs. 14, 15 y 16
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1 y 25
- © Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv-Hofbibliothek: fig. 9
- © Kulturstiftung DessauWörlitz: fig. 17
- © National Gallery of Ireland: fig. 21
- © National Maritime Museum, Greenwich, London, Herschel Collection: figs. 10, 11 y 19
- © National Portrait Gallery, London: fig. 12
- © Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden / Franz Zadniecek: fig. 2
- © Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: figs. 4, 5 y 6
- © The National Trust: fig. 23
- © The Royal Collection © 2010 Her Majesty Queen Elisabeth II: fig. 20
- © The Trustees of the British Museum: fig. 8
- © Thorvaldsens Museum: figs. 3, 13, 18 y 24

Texto publicado en:

*B'09*: *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 139-217.

**D**esprestigiado al final de su vida, rebasado y denostado por la generación subsiguiente de jóvenes pintores, abandonado artísticamente el día de su muerte y condenado al olvido tras su fallecimiento, la figura del pintor alemán Friedrich Rehberg, autor del lienzo *Caín* propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1], se presenta hoy en día como un caso ejemplar de la volatilidad y la caducidad de la gloria artística. Fiel reflejo del clasicismo pictórico que, tras las premisas del erudito y arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), se había consolidado en Roma a finales del siglo XVIII, la fortuna artística de Rehberg perduró mientras esta corriente, surgida tras el rococó, se mantuvo vigente.

A su recuerdo y reconocimiento artístico no favoreció mucho el carácter altivo del que hizo alarde en vida, como tampoco la vanagloria que hacía en público de sus relaciones con los círculos culturales más selectos o su más que cuestionada y mercantilista creatividad, a la que se ajustaría a principios del siglo XIX. Un largo olvido que, en la actualidad, se ha visto acrecentado por la escasez de retratos del autor –solamente se ha localizado un autorretrato al carboncillo [fig. 2]<sup>1</sup>–, así como por la dispersión del corpus de su obra. Aspecto, este último, que se vio notablemente agravado por la pérdida en Alemania de casi un centenar de sus trabajos durante la Segunda Guerra Mundial.

Además, es necesario señalar el escaso interés bibliográfico que despierta la figura de Rehberg en la actualidad. Así, exceptuando contados textos de carácter colectivo en los que se le dedica, junto a un gran número de artistas, unas pocas líneas, las referencias en torno al pintor son parciales y exiguas en información y documentos, y su consideración cultural, generalmente, se pone en entredicho<sup>2</sup>. Sin embargo, el presente texto pretende arrojar cierta luz sobre su biografía, sus relaciones con la intelectualidad de la época y su producción artística, situándose su lienzo *Caín*, perteneciente al museo bilbaíno desde 1914, como el eje capaz de articular estos objetivos con el espíritu artístico que imperó en Europa a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

---

1 Fechado en Dresde el 6 de septiembre de 1813, el autorretrato está inserto, junto con otros retratos de artistas, en el famoso álbum de amistad que confeccionó en aquella ciudad el matrimonio Seydelmann a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Recibe el nombre de *Carus-Album* por Carl Gustav Carus, quien lo adquirió en 1856, si bien actualmente se conserva en la Städtische Galerie de Dresde. Por otra parte, es sabido que Rehberg litografió su propio retrato en 1825, según un dibujo del italiano Filippo Benucci (1779-1848). Aunque no se ha localizado un ejemplar, es posible que este autorretrato fuese realizado en el contexto de las publicaciones litográficas que Rehberg llevó a cabo durante la década de 1820.

2 Al respecto, merece reseñarse una de las pocas publicaciones recientes que se centra en la figura de Rehberg: Sedlarz 2005. Además, en relación a una de sus obras, también es destacable Pfeifer 2006.



© Material protegido

1. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Cain*, c. 1791-1795  
Óleo sobre lienzo. 257,5 x 201 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/200



2. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Autoretrato*, 1813  
Tiza blanca y negra sobre papel. 24,2 x 19 cm  
Städtische Galerie Dresden. Kunstsammlung,  
Museen der Stadt Dresden, Alemania  
N.º inv. 1978/k 181

### Apuntes biográficos<sup>3</sup>

Hijo de un respetado funcionario, Friedrich Christian Rehberg nació en Hannover el 22 de octubre de 1758. Fue hermano menor de August Wilhelm Rehberg, renombrado publicista, escritor y consejero secreto del gabinete de la corte de Hannover, y hermano de la también pintora Caroline Rehberg. Sus estudios estuvieron en principio orientados a la carrera jurídica, si bien los abandonó tempranamente para dar vía libre a su vocación artística, inclinación que le llevó a formarse en dibujo en la escuela de Adam Friedrich Oeser (1717-1799) en Leipzig. Allí, sin embargo, quedó decepcionado con las clases del maestro, por lo que se trasladó a Dresde, en cuya Academia estudió bajo las órdenes de Giovanni Battista Casanova (1730-1795), hermano del popular Giacomo, y de Johann Eleazar Schenau (1737-1806). Rehberg compaginó esta educación con la copia de obras de arte que albergaba la galería del príncipe elector de Sajonia, en donde, gracias a la reproducción de lienzos como la *Madonna Sixtina* de Rafael (localización actual desconocida), se sintió especialmente atraído por la pintura de los maestros italianos. Precisamente este interés fue el que le animó durante el verano de 1777 a completar su educación artística en Italia.

Favorecido por su buena posición social y económica, Rehberg recaló en Roma el 24 de noviembre de 1777. Traía consigo recomendaciones para estudiar con el reputado pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779), uno de los principales exponentes del neoclasicismo europeo. Además, allí conoció a otros dos personajes influyentes en la ciudad: el procurador general y futuro embajador español, coleccionista y mecenas, José Nicolás de Azara, y el también importante diplomático alemán, cicerone y agente de antigüedades, Johann Friedrich Reiffenstein. Ambos le recalcaron la supremacía pictórica de Mengs, y estas tres figuras, con quienes mantuvo una estrecha relación de amistad, le ayudaron a cimentar su reputación y le incitaron al estudio de las obras maestras de la Antigüedad y del Renacimiento italiano. Por su parte, Reiffenstein, a

<sup>3</sup> Las tres referencias fundamentales en torno a la biografía de Rehberg son Nagler 1836; Nagler 1842, pp. 373-376; Andresen 1867, t. II, pp. 61-88.





4. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Paisaje con Baco, Amor y Batilío pisando uvas*, c. 1791-1793  
 Óleo sobre lienzo. 45 x 37 cm  
 Localización actual desconocida

premio, y que poco después fue llevada al grabado [fig. 3]. Sin duda, este éxito se vio favorecido por su buena relación con la institución berlinesa, por lo que tampoco es de extrañar que un año después el cuadro fuera comprado por el rey Friedrich Wilhelm II, adquisición que contribuyó a mejorar su ya consolidada posición.

De hecho, hasta la muerte de este monarca en 1797, los Hohenzollern le adquirieron para la colección real prusiana los siguientes cuadros: *Paisaje con Baco, Amor y Batilío pisando uvas* (c. 1791-1793, desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial) [fig. 4], una versión del *Caín* diferente a la del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1791, desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial), *Edipo y Antígona* (1792) [fig. 5] y *Julio Sabino* (c. 1793, desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial) [fig. 6]. Además, durante este periodo tan fructífero y exitoso artísticamente realizó dos grandes cuadros: *Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos* (c. 1795-1800, localización actual desconocida) y *La muerte de los hijos de Níobe* (1801) [fig. 7]<sup>5</sup>, de los cuales jamás pudo desprenderse, a pesar del buen momento que gozaba y de las expectativas de que podrían ser vendidos con facilidad.

Durante esta estancia romana, Rehberg también se dedicó al grabado, disciplina en la que llegaría a sobresalir, especialmente como litógrafo, al final de su vida. De este modo, en 1793 realizó una serie de seis aguafuertes que muestran figuras y grupos italianos –marineros, campesinos y niños– titulada *Figuras tomadas del natural y grabadas por Friedrich Rehberg (Figure prese dal vero ed incise da Federico Rehberg, una versión en el British Museum, Londres)*, que amplió con una segunda *suite* de siete grabados ese mismo

5 Conocida también como *Níobe*, la obra fue una de las predilectas de Rehberg. Sin embargo, en vida del pintor no encontró comprador, a pesar de que la envió a España (véase Feist 1986, p. 107), Inglaterra (expuesto a la venta en la Royal Academy de Londres, n.º 480, en 1815) y Estados Unidos (expuesta a la venta en Rhode Island, n.º 202, el 1 de agosto de 1829). Además, en 1810 y a modo de mercadotecnia, Bartolomeo Pinelli (1781-1835) realizó un aguafuerte con una leyenda en la que Rehberg destinaba la obra al virrey de Milán, el cual desestimó la opción de compra. El grabado se basaba en un dibujo preparatorio, por lo que tenía algunas variantes con respecto al original. Además, se conocen un boceto pequeño en óleo sobre tabla que se encontraba en el mercado del arte de Múnich en 2007, así como tres dibujos de detalles (véase Hardtwig 1978, vol. 3, p. 324). Por su parte, el *Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos*, conocido a su vez como *Dido*, también fue llevado al grabado por Bartolomeo Pinelli.



5. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Edipo y Antígona*, 1792  
Óleo sobre lienzo. 116 x 93 cm  
Marmorpalais, Potsdam, Alemania  
N.º inv. SKI5924



6. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Julio Sabino*, c. 1793  
Óleo sobre lienzo. 137 x 186 cm  
Localización actual desconocida



7. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*La muerte de los hijos de Níobe*, 1801  
Óleo sobre lienzo. 293,5 x 408 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek, Múnich, Alemania



año. En 1794 preparó cuarenta estampas para una nueva edición de la serie *Bromas poéticas y pictóricas (Scherzi poetici et pittorici)*, cuyas imágenes, al igual que en la primera edición, también de 1794 y que contaba con ilustraciones del portugués José Teixeira Barreto (conocido como Giuseppe Tekeira, 1763-1810), acompañaban los versos de Gherardo da Rossi. Relacionado con esta actividad, en torno a 1794 Johann Rudolph Schellenberg (1740-1806) realizó, a partir de un dibujo de Rehberg, el popular grabado «*Gruta del Matrimonio*» en la isla de Capri<sup>6</sup>.

Consagrado artísticamente y dueño de una codiciada posición social, en 1803, sorteando las guerras napoleónicas y con el fin de darse a conocer al nuevo soberano prusiano, Friedrich Wilhelm III, Rehberg regresó a Berlín. Allí consiguió exponer su obra en las salas de la Academia de Bellas Artes en enero de 1804<sup>7</sup>, donde el monarca le adquirió *Metabus, rey de los volscos, enseñando a su hija a disparar con el arco* y un dibujo que representaba el *Caín* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (ambas obras desaparecidas durante la Segunda Guerra Mundial). Además, el rey le honró con importantes encargos, lo que le convirtió en uno de los pintores favoritos de la aristocracia prusiana y bávara, entre la que se encontraban la reina de Prusia, Luise von Mecklenburg-Strelitz, y la futura reina de Baviera, Carolina de Baden<sup>8</sup>.

En este momento, el nuevo secretario de la Academia, el ministro de Relaciones Exteriores y futuro canciller de Estado, Karl August von Hardenberg, tal y como relata Nagler, «le distinguió con su amistad y preguntó a Rehberg si le interesaría gestionar todo lo relativo a una academia que se pretendía erigir en Roma, ocupando en ella el cargo de secretario. Rehberg aceptó con satisfacción la propuesta, y para poder desempeñar el cargo con la dignidad requerida viajó a Francia, a Inglaterra y a Alemania, y desde Viena regresó finalmente a Roma. Durante su ausencia se había cancelado el proyecto, y Rehberg permaneció en su situación anterior. Se puso a trabajar con ahínco para hacer frente a las circunstancias adversas que en época de guerra afectaban a los artistas, sobre todo porque sus dos cuadros de gran tamaño –los de *Níobe* y *Dido*, respectivamente– no encontraron comprador en los círculos cortesanos, en contra de lo que había supuesto. Rehberg se sintió humillado por los reyes, desamparado y desposeído de su merced, por lo que, dolido, decidió dejar Roma e intentar mejorar su situación en Inglaterra»<sup>9</sup>.

Efectivamente, tal y como apunta Nagler, a comienzos de la década de 1810 su fama y la aceptación de su pintura cayeron en desgracia. Exactamente este descrédito artístico se produjo tras su regreso a Berlín en 1813, donde celebró una nueva exposición que resultó ser un fracaso y que le hizo sentirse despreciado por la corona prusiana. Por este motivo, ese mismo año decidió probar suerte en Inglaterra, aprovechando la buena sintonía existente con la nobleza británica, cuya casa real, desde George I, estaba unida a la de Hannover.

En Londres, instalado en el número 30 de Saint James Street, se reunió con el príncipe Blücher de Prusia, cuyo retrato grabó (un ejemplar en el Thorvaldsens Museum, Copenhague), y obtuvo éxito con algunas de sus obras. Tal fue el caso de su grabado publicado en 1813, de claro estilo propagandístico, titulado *La llegada y recepción en Hannover de su Alteza Real el duque de Cambridge* (un ejemplar en Hampton Court, Royal

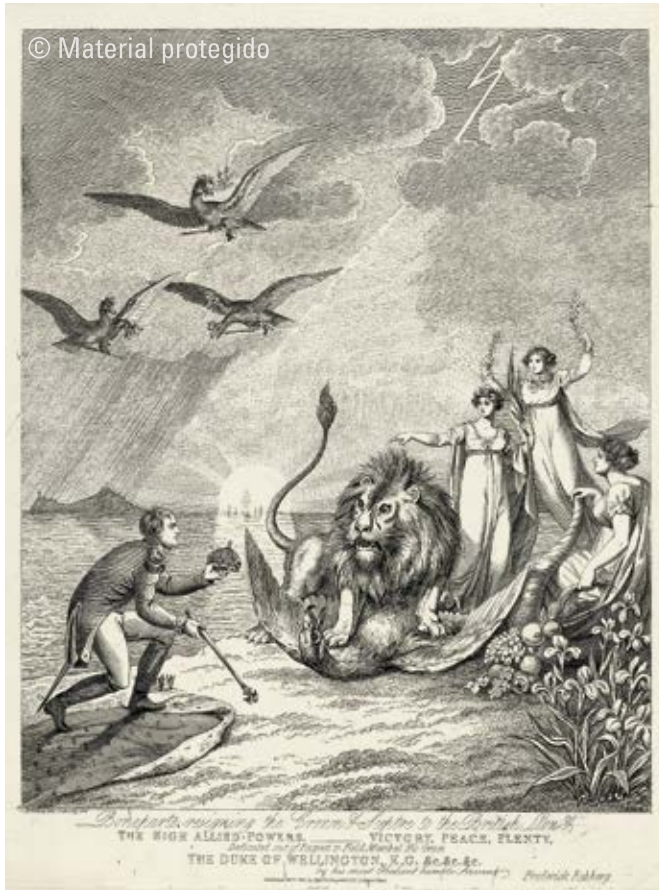
---

6 Posteriormente, en 1809, realizaría la litografía *La gruta de Neptuno en Tivoli*, que continuaba con este interés por las grutas y cuevas, en consonancia con la pintura idealista del período romántico. Para los grabados de Rehberg, véanse Andresen 1867, t. II, pp. 71-88; Le Blanc 1971, pp. 293-294; Nebehay/Wagner 1983, t. III, p. 15.

7 En la exposición celebrada en la Academia de Berlín en 1804 –de la cual Andresen, en su biografía sobre Rehberg, menciona erróneamente la fecha y las obras presentes–, Rehberg presentó los siguientes lienzos: *Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas; Venus y Amor; Metabus, rey de los volscos, enseñando a su hija a disparar con el arco; Narciso; Orfeo y Euridice; Edipo y Antígona y Homero guiado por la musa*. También mostró cinco dibujos: *Julio Sabino; Caín; Níobe; Endimion y Ossian y Malvina*. Véase «Il Kunste» 1804, pp. 219-220.

8 Rehberg consiguió litografiar en 1803 el retrato de Elise, princesa de Baviera y princesa heredera de Prusia (un ejemplar en la Universitätsbibliothek, Ratisbona).

9 Nagler 1836, p. 254.



8. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Bonaparte entrega la corona y el cetro al león británico. Los altos poderes aliados. Victoria, Paz, Plenitud*, 1815  
 Aguafuerte sobre papel. 15,2 x 19 cm  
 The British Museum, Londres  
 N.º inv. Ee. 2.145

Collection). Del mismo modo, retrató al duque de Cambridge, Adolphus Frederick (localización actual desconocida), obra que fue llevada al grabado por James Godby (activo entre 1790 y 1815) en 1814 (un ejemplar en la National Portrait Gallery, Londres).

Consciente de la importancia comercial del mercado anglosajón y con el fin de halagar al orgullo británico, en 1814 pintó el cuadro alegórico *Destronamiento de Napoleón* (localización actual desconocida), en el cual el emperador francés claudicaba semiarrodillado y ofrecía al león británico la corona y el cetro. Un año después, la obra fue llevada al grabado –dedicado al duque de Wellington– con el título *Bonaparte entrega la corona y el cetro al león británico. Los altos poderes aliados. Victoria, Paz, Plenitud* [fig. 8].

Durante su estancia en Londres, Rehberg también retrató en 1814 al importante miembro de la Royal Society sir William Herschel (localización actual desconocida), que fue grabado asimismo por Godby ese año (un ejemplar en la National Portrait Gallery, Londres) y posteriormente por Friedrich Müller y William Tassie. Sin duda, sus relaciones y éxitos le animaron a presentar en 1815 seis obras en la exposición de la Royal Academy<sup>10</sup>. Si bien estas obras, entre las que se encontraban el *Caín* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y sus famosas *Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos* y *La muerte de los hijos de Niobe*, tampoco obtuvieron el éxito comercial deseado.

<sup>10</sup> Expuso *Aeneas addressing Dido in the Elysian Fields* (n.º 398, localización actual desconocida), *The british Hebe* (n.º 448, localización actual desconocida), *Cupid and Psyche* (n.º 474, localización actual desconocida), *Niobe* (n.º 480, Neue Pinakothek, Múnich), *A laundress* (n.º 483, localización actual desconocida) y *Caín* (n.º 507, Museo de Bellas Artes de Bilbao). Véase Londres 1815, pp. 20, 22, 24 y 26. Deseo agradecer esta información, así como su inestimable colaboración, a Xavier Bray. Véase también Graves 1970, vol. 3, p. 253.



Durante esta época realizó también importantes publicaciones litográficas, como la monografía aparecida en Múnich en 1824 titulada *Rafael Sanzio de Urbino (Raphael Sanzio aus Urbino)*, dos volúmenes de texto y otros dos con treinta y ocho litografías, dedicada al barón Karl Siegmund vom Stein de Altenstein. Precisamente, cuando éste entregó en 1825 la obra al rey en nombre del artista, el propio monarca le encargó un libro sobre los fundamentos del dibujo, que, tras una gran dedicación, apareció en Múnich en 1828 con el título *Elementos del arte del dibujo (Anfangsgründe der Zeichenkunst)*, un volumen con trece litografías.

Aunque desde 1825 se reconoció su labor al nombrarle miembro del Círculo de Artistas de Múnich y a pesar de los éxitos de sus obras litográficas, lo cierto es que Rehberg, llevado por la frustración y aislamiento artístico en el que se había sumido, destruyó todas las piedras litográficas. Sin embargo, a pesar de que durante sus últimos días apenas pudo abandonar el lecho debido a una grave enfermedad, nunca quiso desprenderse de sus dibujos, lo que le habría permitido, tal y como apuntan sus biógrafos, llevar una existencia más placentera<sup>11</sup>. Rehberg murió en Múnich el 20 de agosto de 1835.

## Del éxito al olvido

Un año después de su fallecimiento, una necrológica del pintor resumía sus circunstancias artísticas de la siguiente manera:

Rehberg inició su carrera artística en una época en la que la coleta y la peluca desempeñaban todavía un papel importante y en la que la afectación dominaba al sentido común con tanta fuerza que le impedía reconocer la auténtica belleza. Finalmente, algunas mentes preclaras comenzaron a darse cuenta de que estaban transitando por el camino equivocado, pero aún así tuvieron que recorrer todavía un largo trayecto hasta que se percataron de la necesidad de buscar un sendero más adecuado. Entretanto creían haber llegado a lo más alto cuando conseguían plasmar algunos miembros con la máxima precisión, basándose en modelos y en maniqués articulados. Sin embargo, salvo contadas excepciones, en estos artistas no es posible hallar todavía la expresión viva y auténtica, la interpretación trascendental, que constituye la poesía del arte. Tanto más necesario resulta por ello no escatimar elogios cuando vemos aparecer a un artista al que le movía un afán más noble, afán que encontramos en muy pocos coetáneos, y que llegó a la convicción de que era imprescindible abrir al arte un camino más digno que aquel por el que había transitado hasta el momento. El noble afán de Rehberg es innegable, aunque no le estuviera reservada la fortuna de traspasar el umbral de la gloria; sin embargo, en su vida hizo cosas muy importantes<sup>12</sup>.

En la biografía de Rehberg, más allá de su labor pictórica, merece destacarse inicialmente la labor académica que desarrolló activamente en Roma. En este sentido, como se ha señalado, el pintor tuvo que regresar por segunda vez a la Ciudad Eterna en 1787, en donde había sido comisionado por la Academia de Berlín con el fin de asistir y supervisar el trabajo de los artistas prusianos pensionados en la ciudad. Para ello Rehberg empleó una metodología y una normativa específicas, propias de una Academia Prusiana de Arte, la cual, por otra parte, no existía físicamente en la ciudad. Sin embargo, para desarrollar un correcto funcionamiento, el pintor frecuentó las academias que de este tipo existían en la ciudad y quedó a su cargo la asistencia de los pensionados para que, entre otras actividades, pudieran acceder a los museos y galerías en las que realizar copias. También tuvo que confeccionar modelos de estudio a partir de obras maestras de

---

11 «Por esta razón, en su legado figuran todavía muchos de ellos [dibujos], la mayoría en formato grande y de gran calidad artística. De casi todos sus cuadros se conservan cartones muy detallados, así como numerosos estudios del natural. Algunos son paisajes a pluma y otros están pintados con tiza negra, pero en conjunto forman una colección realmente hermosa, que demuestra que su autor fue un dibujante extraordinario que pensaba cada uno de los trazos y los situaba en el lugar exacto». Nagler 1836, p. 255. Algunos dibujos de Rehberg se conservan actualmente en la colección del Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Potsdam, y en el Kupferstichkabinett del Staatliche Museen zu Berlin.

12 *Ibíd.*, p. 253.

la Antigüedad y del Renacimiento, y se le encomendó la supervisión y evaluación periódica de los propios pensionados. Dentro de esta actividad docente, cabe mencionar asimismo que fue el responsable de la adquisición de objetos de arte, tales como vaciados de yeso, grabados o libros que sirvieran para una mejor formación de los estudiantes<sup>13</sup>.

Sin duda esta labor, íntimamente ligada a las premisas de la Ilustración, consagra a Rehberg como una figura trascendental dentro del discurrir de una escuela alemana en Italia. Y a pesar de que no se instauró una Academia Prusiana, ni en este momento ni cuando se lo propusieron formalmente en 1804, lo cierto es que fue él quien se encargó de adoctrinar a una generación de artistas posterior, muchos de los cuales se granjearon un nombre en el siglo XIX. Si bien su concepción del arte y de la docencia distarán mucho de la que promulgaban y defendían los jóvenes artistas de vanguardia.

Además del renombre que le generó ser el responsable máximo de los pensionados en Roma, Rehberg sumó otros méritos derivados de su labor pictórica. El primer éxito destacado se produjo, tal y como se ha señalado, en 1790. Ese año su carrera artística se disparó a partir de la realización en Roma de *Belisario*, que obtuvo en 1791 el primer premio en la Academia de Berlín y se convirtió inmediatamente en propiedad de Friedrich Wilhelm II. Cabe mencionar que, durante esta época, la adquisición de una obra por parte de un miembro destacado de la realeza, en la mayoría de los casos, acrecentaba ostensiblemente la reputación y popularidad de un artista.

Durante la década de 1790 Rehberg pintó algunas de sus obras más destacadas, que continuaron cosechando éxitos y siendo compradas por la dinastía Hohenzollern. Al respecto, las siguientes obras que le proporcionaron cierta notoriedad y que también fueron adquiridas por el rey de Prusia fueron *Caín* —cuyos pormenores se abordarán más adelante— y el gran lienzo *Julio Sabino* [fig. 6]. Un joven E.T.A. Hoffmann, en una carta fechada en Berlín el 15 de octubre de 1794 y que se recoge en la edición de los *Cuentos póstumos de Hoffmann*, recomendaba a su amigo Julius Eduard Hitzig este último, que se exponía por esas fechas en la Academia berlinesa:

Tenemos en este momento las exposiciones de la Academia de las artes; vendrás a admirar conmigo la sala de nuestros artistas [...] pero la pieza más hermosa es la familia de Julius Sabinus, por el profesor Rehberg, de Roma, pintada al óleo, de gran natural. Julius Sabinus, huyendo de las persecuciones de Vespasiano, se ha refugiado en una caverna: roto de dolor, está tendido en el suelo y apoya su cabeza sobre sus dos manos; su hijo está de pie delante de él y le pide comida llorando. La mujer, que está sentada en el suelo, le entrega un pedazo de pan con una mirada llena de lágrimas, mientras que aprieta contra su pecho a su hijo pequeño, a quien alimenta. Esta pieza es de un estilo admirablemente bello y grandioso; pintada de manera magistral, de acuerdo a la manera italiana<sup>14</sup>.

A la vez que aumentaban sus éxitos, se acrecentaban sus relaciones. Merece reseñarse aquella que quedó constatada en una de sus obras más afamadas y reproducidas —al menos, de entre todas sus obras, la que captó la mayor atención del público—, y que se produjo a resultas de un viaje del pintor a Nápoles en 1791. Allí, Rehberg se convirtió en un invitado asiduo del embajador inglés, sir William Hamilton, para quien realizó una importante serie de dibujos de su mujer Emma, célebre por su belleza y por sus dotes interpretativas. El talento de Emma, conocida como lady Hamilton, «para representar, mediante el arte de la pantomima, los estados de ánimo más variados con la mayor osadía y viveza, cautivaba a cualquiera que se aproximara a su círculo»<sup>15</sup>. Así, tenía por costumbre realizar en sus reuniones privadas ciertas representaciones interpre-

---

13 En relación a este singular proyecto, véase Sedlarz 2005.

14 Champfleury 1856, pp. 89-90.

15 Nagler 1842, pp. 374-375.



10 y 11. Tommaso Piroli (1754-1824) según Friedrich Rehberg (1758-1835)  
Láminas IV y VIII del libro *Las actitudes de lady Hamilton*, 1794  
Aguafuerte sobre papel. 26,4 x 20,6 cm; 27 x 20,8 cm  
National Maritime Museum, Greenwich, Londres

tativas en las que adoptaba actitudes inspiradas en la estatuaria clásica<sup>16</sup>. Doce de estas posturas fueron dibujadas por Rehberg, grabadas por Tommaso Piroli (1754-1824) y publicadas en Roma en 1794. Conocidas estas obras popularmente con el título *Las actitudes de lady Hamilton*, realmente se titularon *Dibujos fielmente copiados del natural en Nápoles y con su permiso, dedicados al muy honorable señor W. Hamilton* [figs. 10 y 11]<sup>17</sup>.

Además, en lo que se refiere a la relación de sus obras con algunas figuras destacadas del momento, hay que señalar el retrato del escritor Karl Phillip Moritz (Akademie der Künste, Berlín), el del filósofo, teólogo y crítico literario Johann Gottfried Herder (c. 1794, Goethe-Nationalmuseum, Weimar), que fue grabado posteriormente por Moritz Steinla (1791-1858), y el de la cantante Angelica Catalani (Kestner-Museum, Hannover), el cual litografió (un ejemplar en la Universitätsbibliothek, Ratisbona); también el pequeño retrato que Rehberg realizó a la afamada embajadora sueca en París, Anne Louise Germaine, baronesa de

16 Con motivo de su asistencia a una representación de las pantomimas de lady Hamilton, Marianne Kraus recogía lo que provocaban sus actuaciones en los asistentes: «Angelica [Kauffmann] gimoteaba tan alto que habría podido conmover a las piedras. El pobre Rehberg parecía un niño que aguantaba como podía los golpes del señor maestro; el señor Reifenstein lloraba con tanta delicadeza que se podían contar las lágrimas que resbalaban por sus mejillas [...]» y así con más asistentes: la condesa Solms-Baruth, el agente de antigüedades Thomas Jenkins o el tutor del príncipe Schwarzenberg. Véase Brosch 1996, p. 97.

17 La edición original de esta obra, en la que no se nombra a lady Hamilton, se localiza con poca frecuencia. Son más habituales las copias aparecidas en Leipzig, que, a diferencia de los originales, llevan el título *Las actitudes de lady Hamilton (Attitüden der Lady Hamilton)*. En 1840, Auguste Perl, heredera de los bienes por la sucesión de Rehberg, encargó a H. Dragendorf que hiciese copias litográficas de los originales y publicó esas segundas copias en una nueva edición con el título siguiente: *Actitudes de Lady Hamilton. Dibujadas del natural por Friedrich Rehberg, en 12 hojas litografiadas por H. Dragendorf, etc. (Attitüden der Lady Hamilton. Nach dem Leben gezeichnet von Friedrich Rehberg, in 12 Blättern lithographirt von H. Dragendorf, etc. München: A. Perl, 1840)*. Por su parte, la popularidad que alcanzó la obra llevó a Georges Townley Stubbs (1756-1815) a publicar el 29 agosto de 1798 una edición satírica de los dibujos, en los que aparecía una versión obesa de lady Hamilton en las mismas actitudes diseñadas por Rehberg. Además, en 1801, Rehberg amplió la obra con doce láminas que tituló *Bosquejos de las figuras y ropajes conseguidas con mucho cuidado de las estatuas antiguas, monumentos bajorrelieves etc. representando los principales personajes de las obras de Racine (Outlines of figures and drapery collected with great care from ancient statues, monuments basreliefs &c. representing the principle characters in the plays of Racine)*, un ejemplar en el National Trust, Londres).

Staël-Hollstein, conocida popularmente como Madame de Staël (localización actual desconocida). Probablemente el retrato fue ejecutado durante la estancia de la baronesa en Frankfurt en 1803, donde se había trasladado forzosamente desde París debido a la Revolución Francesa. Allí, Rehberg y De Staël discutieron sobre la elección de los temas en la pintura y Rehberg le enseñó la composición del *Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos*. Ella se quedó profundamente impresionada con la pieza, motivo por el cual la incluyó en la galería de obras que poseía Corinne, el popular personaje y quien daba título a la famosa novela romántica publicada por De Staël en 1807. En ella, las consideraciones de Corinne sobre el arte son un recuerdo de sus conversaciones con el pintor alemán<sup>18</sup>. Por su parte, el retrato fue grabado por James Godby en 1814 [fig. 12] y por Rosmaler en 1817 (localización actual desconocida).



12. James Godby (activo entre 1790 y 1815) según Friedrich Rehberg (1758-1835) *Anne Louise Germaine, madame de Staël-Hollstein*, 1814 Grabado de línea y apuntillado. 35,4 x 24 cm (papel); 27,9 x 20,3 cm (huella) National Portrait Gallery, Londres N.º inv. NPG D15397

Sus éxitos durante la década de 1790 le hicieron alcanzar una codiciada posición social y artística. Durante estos años, tal y como menciona Andresen, Rehberg «vivió en Roma a lo grande, residía en una vivienda que, para la época, era no solamente amplia sino hasta brillante, ricamente provista de copias en yeso y cuadros, tenía acceso a respetadas familias romanas y recibía las visitas de muchos forasteros de paso en la ciudad. Entre estos últimos, fue atraído especialmente por Goethe, cuyo trato recordaba con placer bastantes años después»<sup>19</sup>.

Sin embargo, Rehberg seguramente desconocía lo que el escritor Johann Wolfgang von Goethe, con quien se carteó especialmente a finales de la década de 1780, opinaba de su calidad artística. Así, con motivo de la realización de su *Belisario*, que actualmente se conoce gracias a un grabado [fig. 3], Goethe manifestó de Rehberg que «ni dibuja bien ni muestra un talento especial para plasmar las formas, [aunque] algunas de

18 París 1966, p. 62.

19 Andresen 1867, pp. 64-65.

las cabezas de sus personajes destacan por su expresión viva y poderosa o por su carácter adecuado; la iluminación surte efecto, pero las figuras resultan endeble y el concepto servil en la mayoría de los casos»<sup>20</sup>.

Aunque durante este periodo las críticas fueron tanto benévolas como desfavorecedoras, lo que sin duda no le ayudó a acrecentar su popularidad fue la arrogancia artística y la petulancia social que mostraba abiertamente en público. Su carácter fue muy controvertido en los círculos artísticos, lo que favoreció que su calidad se pusiera constantemente en tela de juicio. Por ejemplo, la temática de sus obras, así como la calidad del dibujo de su etapa romana, cosecharon el desprecio del pintor y grabador polaco Daniel Chodowiecki (1726-1801)<sup>21</sup>.

Merece la pena recordar que, durante el periodo en el que más lució la carrera de Rehberg, todavía no había llegado a predominar la nueva tendencia pictórica que artistas más vanguardistas como Carstens, Koch o Reinhart acabarían instaurando y que terminaría con la hegemonía de pintores más académicos como Mengs o Hackert. Como Rehberg era discípulo de Mengs, su pintura no tenía nada en común con los anteriores, tal y como queda constatado por la manifestación que el literato Friedrich von Schiller le hacía a Goethe el 30 noviembre de 1803. Ese día, desde Weimar, Schiller escribía a Goethe sobre Rehberg, a quien acababa de ver por la ciudad:

[Rehberg] me parece lleno de afecto y estima por todo lo que es alemán, pero no sé si está dotado de la capacidad necesaria para apreciar un modo de pensamiento idealista<sup>22</sup>.

Como se ve, Schiller dudaba sobre las capacidades de Rehberg para la concepción de un arte idealista, el denominado idealismo alemán que se materializó en literatura, pintura o música y que era diametralmente opuesto al neoclasicismo italianizante que desarrolló empecinadamente Rehberg.

Esta antítesis le ocasionó constantes enemistades y confrontaciones, sustentadas en todo momento por el engreimiento que le facilitaba su privilegiada posición. De entre aquéllas, destaca la disputa que mantuvo con Asmus Jakob Carstens (1754-1798), quien llegó a Roma en 1792. Allí se encontraba Rehberg, que ejercía en la ciudad como supervisor de los pensionados del rey. El carácter de este último y su idea acerca de la vigilancia, el control y el arte provocaron que entre ambos se entablara una tensa relación de la que, con el tiempo, saldría malparada la imagen de Rehberg<sup>23</sup>.

A tal grado llegó su impopularidad, que fue constante objeto de burlas y motes. En el listado de apodos que Goethe elaboró en Roma, Rehberg figura como «Nasuriccio» (naricilla) y el pintor Joseph Anton Koch (1768-1839) le llamó «Spitznäschen» (naricita puntiaguda). Sin duda fue su llamativa nariz el epicentro de todas las bromas, hasta el punto de que incluso Marianne Krauss, amiga del pintor, registró en su diario: «¡Qué lástima que Rehberg no tenga otra nariz!»<sup>24</sup>.

Una situación de descrédito que empeoró ostensiblemente tras el resultado de su viaje a Alemania en 1813, el cual no fue todo lo fructífero que él hubiera deseado. Además, tal y como apunta Andresen, durante la década de 1790 poco había favorecido «a su fama sus relaciones con el rico, pero malvado y licencioso lord Bristol, que en Roma representaba su papel de fervoroso mecenas de las artes y había reunido a su alrededor un grupo de jóvenes de talento»<sup>25</sup>. Entre éstos se encontró Rehberg, de quien lord Bristol fue, durante

---

20 Goethe 1969, p. 179.

21 Hardtwig 1978, vol. 3, p. 321.

22 Schiller/Goethe 1883, t. II, pp. 331-332.

23 Fernow 1806, pp. 127, 149 y 199.

24 Brosch 1996, p. 70.

25 Andresen 1867, t. II, p. 65.



ese periodo, además de un buen amigo, el mayor coleccionista de sus obras, contando entre ellas con el *Caín* que alberga actualmente el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sobre lord Bristol, el pintor Joseph Anton Koch mencionaba:

Cómo los artistas se arrastran ante él, cómo hacen que sus esposas le lisonjeen, cómo aceptan sumisos las groserías del noble británico únicamente para beneficiarse de su generosidad<sup>26</sup>.

Andresen, en su relato sobre Rehberg, añade sobre lord Bristol:

Ya nos es conocido por la biografía de Reinhart; en la que aparece bajo el nombre de lord "saco gordo y torpe" [Lord Plumpsack], sobre el que Koch arroja burlas muy amargas, aunque quizá algo exageradas, en su conocida obra *Rumfordsche Suppe* [La sopa de Rumford]. El "naricita puntiaguda" [*Spitznäschen*], al que vemos en el entorno de este lord "saco gordo y torpe", no es otro que nuestro Rehberg, "su figura —dice Koch acerca de *naricita puntiaguda*— era más bien mezquina, tan ajada y falta de carácter como sus producciones artísticas, aunque supo darse maña para granjearse el tono de una figura, es decir, obtuvo todo lo que deseaba en ingenio, gusto y comportamiento de sus iguales. Hace una casa en el mejor tono, organiza veladas al estilo italiano, llamadas *Conversazioni*, en todos los lugares en los que el aburrimiento ocupa el sillón presidencial. Ni siquiera faltaban a sus veladas cardenales y embajadores, porque nunca dejó que escaseasen los bollos, los helados y el té. Aprovechaba la ocasión para abrir las habitaciones en las que estaban expuestos sus trabajos a la luz de las antorchas. Las mejores reproducciones de la antigüedad aparecían expuestas al lado de sus propios trabajos para que sirviesen de escala para medir o comparar la imaginaria excelencia de sus trabajos y así provocar la admiración de los distinguidos cretinos". Las burlas que Koch derrama sobre sus relaciones con su encantadora dueña, señora y amante Benedetta Santocchia son poco edificantes y casi provocan la risa, cuando afirma: "Su estilo llega a la perfección cuando aparece montado junto con su encantadora dueña y señora en una *biga* de carreras tirada por dos Isabelas, como si quisiese presentarse a los juegos olímpicos; delante del carro corren dos galgos adornados con gualdrapas de color rojo escarlata y collares de plata"<sup>27</sup>.

Poco a poco su fama se fue diluyendo, hasta el punto de que en 1808 el pintor Johann Georg von Dillis (1759-1841), quien había conocido a Rehberg en Roma, se dirigió en una carta al príncipe heredero Ludwig I de Baviera en la que se permitía desaconsejarle adquirir cuadros de Rehberg<sup>28</sup>. En pleno estado de aislamiento, convencido de que iba a morir en breve, Rehberg se dirigió en 1830 al escultor danés Bertel Thorvaldsen, a quien retrató en un dibujo en 1818 en Roma [fig. 13], que posteriormente litografió<sup>29</sup>. En esta correspondencia, el pintor alemán le anunciaba que estaba gravemente enfermo y que sufría días de escasez y hambre, añadiéndole que se sentía desplazado por la corona prusiana. Unas cartas en las que reflexionaba sobre a quién había hecho daño y a quién no había prestado ayuda a lo largo de su vida, reivindicando, veladamente, un poco de atención y dignidad<sup>30</sup>.

Rehberg pasó los últimos años de su vida enfermo, sin dinero y sin amigos. Tal y como informa Andresen, fueron años «sombrios y estuvieron llenos de preocupaciones; el que otrora había vivido en la abundancia y despreocupación acabó sometido a agobiantes preocupaciones, lleno de aflicciones, pesadumbres y disgustos, humillado, aislado y abandonado por todo el mundo»<sup>31</sup>.

---

26 Jaffé 2009, p. 73.

27 Andresen 1867, t. II, pp. 65-66.

28 Hardtwig 1978, vol. 3, p. 321.

29 Anteriormente, Rehberg había llevado a la litografía el busto de *Ludwig I de Baviera* esculpido por Thorvaldsen en 1826 (un ejemplar en el Thorvaldsens Museum, Copenhague).

30 Archivo de la correspondencia de Thorvaldsen. Thorvaldsens Museum, Copenhague. Números de referencia: m15 1830, nr. 16 y m26 I, nr. 86.

31 Andresen 1867, t. II, p. 69.



13. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Retrato de Bertel Thorvaldsen*, 1818  
 Carboncillo sobre papel. 20,8 x 16,5 cm  
 Thorvaldsens Museum, Copenhague  
 N.º inv. D1668



14. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Orfeo y Eurídice*, c. 1800-1803  
 Óleo sobre lienzo. 115 x 94 cm  
 Residenz München, Múnich, Alemania  
 N.º inv. G0316

## Las obras de Rehberg: *Caín*

Durante la década de 1790, Rehberg cimentó su reputación en Roma con algunas de sus obras más significativas, si bien sus composiciones fueron duramente reprochadas por las generaciones que le sucedieron. Críticas que fundamentalmente estuvieron sustentadas por la escasa libertad creativa de su pintura, el acatamiento estricto a los preceptos puristas del Neoclasicismo, así como por su sumisión mercantilista. Y es que, debido al éxito de algunas de sus obras, muchas de sus composiciones se llevaron al grabado y tuvo que repetir alguna de ellas en numerosas ocasiones.

Entre éstas se encontró *Caín*, pero se sabe que hizo dos versiones o se realizaron grabados, además de los mencionados anteriormente, de las siguientes obras<sup>32</sup>: *Belisario* –obra adquirida por la corona prusiana que contó con una repetición; además fue grabada por Pietro Bettelini (1763-1829) con el título *Date obolum Belisario* en 1801 [fig. 3] y por J. Steinhilber en 1818–; *Julio Sabino* [fig. 6] –obra también propiedad de la corona prusiana y que contó con una versión adquirida por lord Bristol; fue grabada por Peschke–; *Edipo y Antígona* [fig. 5] –adquirida también por la corona prusiana y que tuvo una segunda versión propiedad de la emperatriz María de Rusia; además, Rehberg realizó una litografía–; *El rapto de Psique* –enviada a Inglaterra y que contó con una segunda versión adquirida por el príncipe de Thurn y Taxis<sup>33</sup>–; *Orfeo y Eurídice* [fig. 14] –adquirida por el duque de Leuchtenberg; otra versión fue propiedad del duque de Cambridge–;

32 Al respecto es fundamental la información reportada por Andresen 1867, t. II, pp. 61-88 y por Champlin/Perkins 1927, p. 19.

33 «Frederic Rehberg ha realizado un cuadro representando *El rapto de Psique*, según el relato de Proclo. El fondo del cuadro muestra un cielo ligeramente nebuloso. Los dos amantes, en equilibrio sobre sus alas, se sostienen apretados por un abrazo. Las alas del amor son muy grandes, es él quien provoca el mayor efecto. Psique solamente se sostiene por sus alas de mariposa. Este cuadro ha resultado lleno de gracia y de encanto». Millin 1807, t. VI, p. 405. Sobre esta obra, véase además la extensa reseña recogida en Guattani 1806, t. II, pp. 23-24. Por su parte, Rehberg litografió los dos retratos de Karl Alexander y Teresa Matilde Amalie, príncipes de Thurn y Taxis (sendos ejemplares en la Universitätsbibliothek, Ratisbona).



15. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Venus y Amor*, 1808  
 Óleo sobre lienzo. 83 x 64 cm  
 Residenz München, Múnich, Alemania  
 N.º inv.. G0315



16. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Homero guiado por la musa*, década de 1790  
 Óleo sobre lienzo. 84 x 66 cm  
 Residenz München, Múnich, Alemania  
 N.º inv. G0314

*Júpiter con Venus* —enviada a Inglaterra, cuya segunda versión fue adquirida por la emperatriz Josefina—; *Venus y Amor* [fig. 15] —enviada a Inglaterra, que contó con una repetición; además, fue grabada por Antonio Ricciani (1775-1836)— y *Homero guiado por la musa* [fig. 16] —enviada a Alemania, de la cual adquirió una versión lord Bristol—<sup>34</sup>.

Además, tuvo que realizar ocho veces, con numerosas variantes, *Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas*. Entre éstas destacan la originaria, que fue adquirida por la corona prusiana en la década de 1790 y que, tras permanecer en el Marmorpalais de Potsdam, Alemania, desapareció durante la Segunda Guerra Mundial [fig. 4], así como la que perteneció desde 1802 a Ludwig I de Baviera, quien la colgó en su dormitorio del castillo de Wörlitz [fig. 17], y la de la Galería Nacional de Hannover (óleo sobre lienzo. 64 x 56 cm). También existe constancia de que otra versión estuvo en el comercio de arte a través de Peter Kunsthandel Muehlbauer, en Pocking, Alemania (óleo sobre lienzo. 116,7 x 92,2 cm) y de que la última, de 1806, participó en la Exposición de Arte de Múnich en 1832 (óleo sobre lienzo. 65 x 95 cm)<sup>35</sup>. Además, una de ellas fue grabada en Berlín en 1803 por Haller von Hallerstein (1771-1839) para los *Tablettes d'un Amateur des Arts* [fig. 18]; un grabado de otra versión apareció reproducido en *Landons Nouvelle des Arts* en 1804 y otra versión distinta fue grabada por Godby en 1815 [fig. 19].

34 En cuanto al paradero actual de las obras, la primera versión de *Belisario* desapareció durante la Segunda Guerra Mundial y la copia, de menor tamaño, posiblemente se trate de un *Belisario* de Rehberg subastado en Neumeister, Múnich, el 11 de marzo de 1987. De *Julio Sabino*, ambas versiones se encuentran desaparecidas. De la obra *Edipo y Antígona*, una versión se encuentra en el Marmorpalais, Potsdam, y la otra está desaparecida. Del *Rapto de Psique*, al igual que de *Orfeo y Eurídice*, una versión se encuentra en la Residenz München, Múnich, y la otra desaparecida. De *Júpiter con Venus*, las dos se encuentran desaparecidas. De *Venus y Amor*, una, fechada en 1808, se encuentra en la Residenz München, Múnich, y otra fue subastada en Christie's, Londres, el 25 de abril de 2008. Finalmente, de *Homero guiado por la musa*, una se encuentra en la Residenz München, Múnich, y la otra apareció en subasta en Franco Semenzato, Marcerata, Italia, el 24 de febrero de 1991.

35 Hardtwig 1978, vol. 3, p. 321. En la actualidad, esta última se conserva en la Residenz München de Múnich.



17. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas, 1797*  
 Óleo sobre lienzo. 119,5 x 94 cm  
 Castillo de Wörlitz, Alemania  
 N.º inv. I-310



18. Freiherr Haller von Hallerstein (1771-1839)  
 según Friedrich Rehbergen (1758-1835)  
*Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas, 1803*  
 Aguafuerte sobre papel. 19,3 x 15 cm  
 Thorvaldsens Museum, Copenhague  
 N.º inv. E626



19. James Godby (activo entre 1790 y 1815) según Friedrich Rehbergen (1758-1835)  
*Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas, 1815*  
 Aguafuerte sobre papel. 34,2 x 38,9 cm  
 National Maritime Museum, Greenwich, Londres. Herschel Collection  
 N.º inv. PAH6104

Sin embargo, no se ha reseñado ninguna versión o grabado del lienzo *Narciso*, cuyo destino fue una colección de Inglaterra (actualmente en la Residenz München, Múnich)<sup>36</sup>, de *Metabus, rey de los volscos, enseñando a su hija a disparar con el arco* (desaparecida durante la Segunda Guerra Mundial), del *Rapto de Hilas* (antiguamente en la Akademie der Künste, Berlín)<sup>37</sup>, de *Aquiles enseñado por Quirón* (desaparecida durante la Segunda Guerra Mundial), ni tampoco de *Endimión* (c. 1800, localización actual desconocida).

En relación a sus obras, merece reproducirse la crónica que en 1806 Giuseppe Antonio Guattani reseñó en su *Memorie enciclopediche romane*. En ella, Guattani describe buena parte de las obras de Rehberg antes mencionadas, muchas de las cuales en la actualidad se encuentran en paradero desconocido, y que fueron algunas de las composiciones más populares del pintor:

Estamos obligados por la universal modestia de los Señores Artistas de no comunicarnos sus obras (modestia incómoda para nosotros), a peregrinar por los Santuarios de la Pintura para poder realizar estas páginas; no sin mucho placer hemos pisado el del señor Federico Rehberg, prusiano domiciliado en Roma desde hace varios años. Al visitar las muchas cámaras de su residencia, transformadas todas en otros tantos estudios de su arte, hemos encontrado muchos temas ligeros y delicados, tanto por su elección como por su valiosa ejecución. Vimos en un lienzo sacado de Anacreonte, a Amor que se lamenta, mostrando a Venus la picadura de una abeja. Del herboso suelo se abalanza con sus alas el niño hacia la madre, mientras ella desciende sobre nubes a consolarlo. El verde del prado y el azul de la atmósfera hacen triunfar la bella carne de las dos divinidades, a las cuales no les falta ni gracia ni expresión: dos blancas palomas, que se besan entre las oscuras nubes, forman un gracioso y amable episodio.

Continuaba otro tema anacrónico, con un Baco niño, Amor y Batilio, ocupados en la vendimia. En el plano de un ameno paisaje, dentro de una noble tina marmórea, se encuentran los dos jóvenes dioses, Amor y Baco, pisando las uvas; mientras el pobre Batilio, como mortal, es condenado a llevar la tinaja sobre su espalda, y a llenar la tina: graciosísimo cuadro.

Debajo, en figuras más pequeñas del natural, una Musa que guía a Homero y le inspira el canto tocando la lira: el divino cantor la sigue, ciego, apoyándose en ella, la cual no tiene semblante idealizado, pero ofrece un retrato de mujer, pero vivaz, iluminado por la inspiración y pleno de pasión, como corresponde a la musa de la inspiración de aquel sublime padre de los Videntes.

Al lado de éste, un pequeño lienzo representa al desventurado Narciso, que, acostado sobre el margen de un manantial, se está contemplando.

Otro, Orfeo que trae del infierno a Eurídice. La tiene agarrada por la mano junto a la embocadura de una cueva, la cual es una gran masa oscura: le sigue la mujer con velo, temerosa de que su esposo decida girarse y perderla para siempre, como de hecho así fue.

Finalmente, un Endimión dormido a los pies de densos arbustos, y que es contemplado por el Amor, el cual deja sobre la tierra una antorcha. Éste revolotea alrededor, mientras que al otro lado del cuadro emerge la Luna, de la que surgen unos rayos que iluminan el agua de un lago o río, produciendo los más bellos efectos de reflejo y de refracción: más agradable al ojo en cuanto que argentea aquella línea en la que se unen, y deja en la oscuridad, pero en plácido horror, al habitante de Latmo<sup>38</sup>.

---

36 Es posible que guarde relación con *The Origin of the Hermaphrodite*, obra de Rehberg vendida el 25 de febrero de 1809, lote 65, en Mr. H. Phillip's de Londres. Fredericksen 1990, parte 1, p. 23; parte 2, p. 781.

37 Parthey 1864, vol. 2 (L-Z), pp. 324-325.

38 Guattani 1806, t. I, pp. 84-86.



20. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*La muerte de Abel*, 1801  
Gouache, tinta sepia y carboncillo sobre papel  
adherido a lienzo. 119,4 x 91,5 cm  
The Royal Collection, Londres  
N.º inv. RCIN 406013

Como se puede comprobar, a las obras de Rehberg no les faltaron ni críticas favorables ni compradores, siendo fundamentalmente, entre estos últimos, la corona prusiana y lord Bristol los máximos amantes de su pintura. Precisamente, entre ambos se repartieron las dos versiones que realizó Rehberg de *Caín*, que también recibió los títulos de *Fratricidio de Caín* y *Caín alcanzado por un rayo*. Una de las versiones fue propiedad del rey de Prusia, Friedrich Wilhelm II, la cual se encontraba en 1823 decorando las estancias del palacio de Charlottenburgo en Berlín; más tarde, en torno a 1836, las del Neues Palais en Potsdam, y posteriormente estuvo en un palacio de Berlín, probablemente en el palacio de Belle-vue, y nuevamente en el palacio de Charlottenburgo. Finalmente desapareció durante la Segunda Guerra Mundial<sup>39</sup>. La otra, que es la versión que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fue adquirida por Frederick Augustus Hervey, lord Bristol, y pasó por diferentes lugares y propietarios, que se detallarán más adelante, antes de acabar definitivamente en el museo bilbaíno. Sin embargo, aún resulta imposible dilucidar cuál de los dos lienzos fue el primogénito, si bien todo parece indicar que lord Bristol se hizo, al igual que había ocurrido con otras obras de Rehberg, con una réplica autógrafa de la obra adquirida previamente por el rey de Prusia.

Además, en relación al *Caín*, hay que mencionar que se conserva un gran dibujo sobre lienzo de la obra, realizado en 1801, adquirido en 1872 por la corona inglesa [fig. 20], y que durante la Segunda Guerra Mundial desapareció otro dibujo de *Caín* que había sido expuesto en la Academia de Berlín en 1804, en donde fue adquirido por la corona prusiana. Por último, hay constancia de una litografía titulada *El fratricidio de Caín*, realizada en gran formato por H. Dragendorf<sup>40</sup>. Litografía que posiblemente se realizó a partir de uno de los dibujos anteriormente mencionados y de la cual no se ha localizado ningún ejemplar.

En cuanto al lienzo originario, éste fue ejecutado en 1791 durante la segunda estancia de Rehberg en Roma, en donde se encontraba desde 1788 pensionado por el rey de Prusia. Desde su realización, la obra fue objeto

39 Véase Bartoschek/Vogtherr 2004, pp. 386-387. Deseo agradecer a Alexandra Bauer su colaboración en relación a las obras de Rehberg desaparecidas durante la Segunda Guerra Mundial.

40 Nagler 1842, p. 376.

de críticas antagónicas, siendo la primera de ellas una referencia positiva recogida por Marianne Krauss en el diario que realizó durante su viaje a Italia en 1791. Concretamente, el 15 de febrero de ese año, Krauss registró:

Fui a visitar a la condesa de Solms, que no se encontraba bien de salud [...]. La encontré en el estudio del señor Rehberg, quien en ese momento estaba trabajando en un cuadro de gran tamaño que mostraba a Caín presa de la desesperación tras haber dado muerte a su hermano. En la lejanía se divisa a Adán y Eva junto al cadáver de Abel, sorprendidos ante el primer muerto de la historia de la humanidad, y en los que la tristeza se une al dolor más profundo. Ciertamente, son figuras secundarias, pero encajan bien en la idea general. Éste ha sido el primer Caín de cierta hermosura que he visto plasmado en un lienzo [...]»<sup>41</sup>.

Sin embargo, poco después, en la publicación danesa *Minerva*, vinculada a un pensamiento de vanguardia, se reportaba una crítica no tan favorable de la obra. Ésta apareció dentro de una crónica artística que recogía las novedades romanas el 7 de mayo de 1791:

Rehberg ha representado a Caín caminando desesperado por un desierto, cubriéndose el rostro con ambos brazos. A lo lejos se ve el cuerpo de Abel con Adán y Eva alrededor de él, afligidos por su muerte. Con ello el pintor se ha ahorrado el trabajo de expresar pasiones en detalles; tampoco existe en la obra algo que merezca elogio alguno: ningún dibujo, nada de colorido, ninguna perspectiva; parece más bien un esbozo que una pintura<sup>42</sup>.

Efectivamente, en la obra toda la atención la centra la figura del fratricida, que a sus pies tiene el arma y una simbólica serpiente del pecado, mientras que el paisaje de fondo —en donde aparecen representados su hermano asesinado, Abel, y sus padres, Adán y Eva— se muestra como el marco idílico del ser humano, considerado durante el Neoclasicismo el centro del universo. Por su parte, la concepción plástica de la obra guarda relación con el carácter dogmático de la «pintura literaria» del Neoclasicismo, que, a través de teóricos como Winckelmann, había tomado del Renacimiento y de la Antigüedad el concepto sobre la pureza del arte, conseguida mediante la claridad y simplicidad de las formas. Los temas de representación predilectos de este tipo de pintura fueron los mitológicos y los asuntos históricos de la Antigüedad, que se consideraban los más elevados, siendo, en el caso de Rehberg, Ovidio y Anacreonte dos de sus fuentes más recurrentes. La representación de este pasaje del Antiguo Testamento es, pues, atípica en la producción tanto de Rehberg como del Neoclasicismo, si bien, como en este caso, se emplea como excusa para continuar mostrando los referentes clasicistas.

El lienzo se encuentra en plena sintonía con la descripción que hace Andreas Andresen del estilo que Rehberg empleó durante el apogeo de su carrera, plenamente vinculado a los fundamentos artísticos del Neoclasicismo. Así, Andresen manifestaba del pintor que «sus aspiraciones eran totalmente nobles y con la mira puesta en lo más excelso del arte, poseía una gran soltura para inventar y componer, trataba de reunir y compaginar las formas agradables y suaves con una iluminación efectista; pero lo no natural mantenía sujeto al sentido puro, los modelos y el hombre articulado representaban el puesto ocupado por la contemplación inmediata de la naturaleza, consideraba que el ideal de la belleza residía en formas huecas y vacías, carentes de una vigorosa vida interior y sin profundidad espiritual ni temperamental»<sup>43</sup>.

Desde luego la figura de Caín desprende una cierta frialdad derivada del aspecto marmóreo del cuerpo, apariencia intencionada que provenía de los modelos escultóricos de la Antigüedad. Por otra parte, esta

---

41 Brosch 1996, p. 64.

42 «Rom d. 7 Mai...» 1798, p. 142.

43 Andresen 1867, t. II, p. 64.

cualidad fue una tónica habitual en la época, pues con frecuencia se intentaba que los cuadros reprodujeran estatuas en movimiento<sup>44</sup>. De hecho, en el caso de Rehberg, ya en 1777 en Roma, además de formarse en el taller del *pittore filosofo*, Anton Rafael Mengs, donde se ejercitó en el dibujo y la pintura, y de estudiar a los grandes maestros del Renacimiento —en las Estancias Vaticanas se familiarizó fundamentalmente con Rafael, aunque también estudió a los hermanos Carracci, Miguel Ángel, Domenichino y Salvator Rosa, entre otros—, el pintor se interesó profundamente por los modelos de la Antigüedad clásica, cuyos restos merecían entonces la máxima consideración (concretamente el Laocoonte, el Torso y el Apolo de Belvedere, el Gladiador Borghese y el Hércules Farnesio). Rehberg estudió y realizó una gran cantidad de dibujos tomados directamente de las esculturas greco-latinas que albergaban los diferentes museos y galerías de la ciudad, además de dibujar copias de las réplicas que de ellas existían en la Academia Francesa establecida en Roma, las cuales tenían la ventaja de estar mejor iluminadas que los propios originales<sup>45</sup>.

Sin duda, en el conocimiento de estos modelos fue determinante el encargo de la Academia de Berlín, anteriormente mencionado, por el cual Rehberg quedaba comisionado para adquirir en Roma y para las colecciones reales prusianas obras importantes de la Antigüedad. Además, a este trabajo se le sumó el del príncipe Leopold Franz Friedrich von Anhalt-Dessau, quien, desde 1794, le encomendó la compra en Roma de esculturas y réplicas en yeso de obras greco-latinas, con el objetivo de instalarlas en su palacio de Wörlitz<sup>46</sup>.

Con estos objetivos, Rehberg entró en contacto con el reputado marchante inglés Thomas Jenkins, quien, entre otras obras importantes, había mercadeado con el *Discóbolo de Mirón*. En relación a esta actividad, que le convirtió en agente de antigüedades y esporádico coleccionista, se sabe que por las manos de Rehberg pasaron, al menos, el conocido como *Torso de Diadomenus* (Glyptothek, Múnich)<sup>47</sup>, el sarcófago titulado *Sacrificio a Príapo* (Glyptothek, Múnich), el conocido como *Sarcófago de Cassius Galens* (Glyptothek, Múnich) y un grupo llamado *Dos mujeres* (Musei Vaticani, Roma). También se afirma haber visto en su colección el *Sarcófago de Pélope y Enomao* (Musei Vaticani, Roma)<sup>48</sup>.

## Crítica de la obra *Caín*

Para poder entender aún mejor la hechura artística que alcanzaron la figura de Rehberg y su lienzo *Caín*, resulta primordial reproducir algunas de las críticas que recibió la obra, que se puede considerar paradigmática dentro de su producción.

En este sentido, la primera crítica data del verano de 1805, momento en el que Rehberg se encontraba ausente de Roma. Desde allí, el crítico y filólogo August Wilhelm von Schlegel publicaba la siguiente carta dirigida a Goethe:

---

44 Las referencias a esculturas clásicas o ejemplos del Renacimiento italiano se perciben muy a menudo en las obra de Rehberg, especialmente en *Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas* y en *La muerte de los hijos de Níobe*.

45 En 1787 Rehberg envió cuatro grandes dibujos, casi del tamaño de los originales, a la Academia de Berlín, que dejan constancia de esta actividad: *El grupo del Laocoonte, El tirador Borghese, La Venus de Medici y Una cabeza colosal del Apolo de Belvedere*. Además, realizó copias de pintores del Renacimiento que también presentó en la Academia en 1788: *Copia del Polifemo de Anibal Carracci en el Palacio Farnesio y Copia de un grupo del Juicio Final de Miguel Ángel Buonarroti*. Para conocer buena parte de las obras presentadas por Rehberg en las exposiciones de la Academia véase Hägele/Schmidt/Schneider 2005, pp. 65, 102-104.

46 La selección de las estatuas por parte de Rehberg y la aprobación del príncipe se dilataron hasta 1797; además, la situación política impidió la exportación de las obras hasta 1802. Entre éstas se encontró el grupo escultórico conocido como el de *Las musas o Apolo y las nueve musas*, que llegó a ser merecedor, por su calidad, de un poema de Friedrich von Matthiisson. En octubre de ese año, se instaló el grupo en la rotonda del panteón del parque de Wörlitz. A su vez, entre las obras que el príncipe recibió figuraba el cuadro de Rehberg *Paisaje con Baco, Amor y Batilio pisando uvas*, que fue colgado en el dormitorio del príncipe en el palacio de Wörlitz. Véase Pfeifer 2006, p. 97.

47 Desde Roma, en 1811, Thorvaldsen recomendaba la adquisición de este torso a Ludwig I de Baviera. Bayerische Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv München, Nachlass König Ludwig I, I A 40 IV.

48 Helbig 1895, vol. 1, p. 242.



Rehberg seguía estando ausente, pues en sus viajes llevaba consigo la mayoría de sus obras. Yo asistí a la exposición que hace aproximadamente año y medio se celebró en Berlín, donde el público mostró muy buena voluntad ante su arte, aunque la acogida, no de la persona, sino de sus obras, no fue precisamente entusiasta. El dibujo de Rehberg carece de fuerza; parece como si sus trazos no se atrevieran a seguir un camino determinado. Sus formas son, a menudo, vulgares: a pesar de la cabeza tomada de la Antigüedad, su Homero se confunde con una anciana, por no mencionar que se trata de una cabeza demasiado corta; la Musa que le inspira tañendo la lira tiene la nariz respingona, los labios abultados y brazos de campesina. La expresión es, casi sin excepción, glacial o totalmente desacertada. En Roma, en la colección del difunto lord Bristol, hay un *Caín* suyo, al que la tormenta le echa el cabello sobre la frente, mientras el personaje se tapa el rostro con ambas manos, de forma que no se ve ni un fragmento del mismo. De hecho, esto significa superar incluso a Timantes, quien ciertamente no buscó una solución tan fácil, ya que hasta que no agotó los distintos grados del dolor no cubrió el rostro de Agamenón con un velo; sin embargo, en el cuadro que nos ocupa, Caín es la única figura. Al parecer, una señora lloró ante esta obra. Como yo no sucumbo fácilmente a la tentación de llorar ante un cuadro por otro motivo que no sea su mala calidad, siempre pienso que ésta es la causa que, de forma inconsciente, induce a los demás a derramar lágrimas ante una pintura. La mejor obra de Rehberg quizá sea un *Belisario* que pintó hace muchos años y que se conserva en el Palacio Real de Berlín. Algunos de sus paisajes son, asimismo, dignos de destacar. Con todo, sus composiciones son, en general, anodinas y carentes de contenido, de forma que si toda la pintura presentara estas características, no sabría responder a la pregunta sobre si merece la pena practicar este arte y por qué<sup>49</sup>.

No se entiende muy bien este resentimiento de Schlegel hacia la figura de Rehberg, más si se tiene en cuenta el hecho de que la hermana del artista, la también pintora Caroline Rehberg, fue el primer amor del hermano del crítico, el reputado Friedrich Schlegel. No obstante, todo parece indicar que el crítico seguía las premisas de su amigo, el pintor Joseph Anton Koch, cuyas antipatías hacia Rehberg ya se han constatado anteriormente. En este sentido, Ernst Jaffé, en su biografía sobre Koch, resume el primer trabajo escrito, e inédito, conservado de él, al que el pintor tituló *Der Ruhm ein Traumgesicht (La fama, un rostro soñado)*. El manuscrito figuró en el legado del barón Von Uexkuell, a quien Koch solía hacer partícipe de sus comentarios artísticos, registrados en su diario de viaje, y en el cual se recogía un alegórico diálogo:

El artista se queda dormido pensando en la fama que le espera; entonces se le aparece la diosa Fama con sus acompañantes: la Suerte, el Favor palaciego, la Ductilidad, la Intriga, la Envidia, la Ampulosidad, la Jactancia, la Desvergüenza, la Moda, el Engaño, las Falsas apariencias y la Ofuscación. A todos ellos deberá invocar el artista si pretende ser famoso. El artista no está de acuerdo con ello; la diosa le recuerda, sin embargo, lo lejos que han llegado sus protegidos. El artista no puede negarlo, pero le habla de los jeribeques que esas personas han tenido que hacer ante sus mecenas y de las obras que de ellos ha tenido ocasión de ver: de Rehberg, su *Caín*, que ha de cubrirse el rostro con los brazos porque el pintor no ha sabido darle la expresión adecuada [...] cuadro ante el cual una dama de cierta edad (¿Friederike Brun?) rompió al parecer en llanto [...]<sup>50</sup>.

No obstante, los comentarios de Schlegel fueron contestados brillantemente por el crítico literario del *Allgemeine Literatur-Zeitung*:

Como es natural, el señor Schlegel habla de los pintores alemanes con el interés propio de alguien que comparte la misma nacionalidad. En este sentido destaca un artículo redactado con una vehemencia insólita. Desconozco las circunstancias personales que han podido desencadenar la furia con la que el señor Schlegel arremete contra

---

49 Böcking 1846, pp. 252-253.

50 Jaffé 2009, p. 73. Friederike Brun fue una escritora germano-danesa, íntima amiga de madame de Staël, que destacó principalmente por sus escritos poéticos y por otros relacionados con el espíritu viajero de la época.

su compatriota Friedrich Rehberg. En cualquier caso, no merece la pena preguntarse por las miserias que subyacen en las enemistades de los literatos. No obstante, cuando quienes se atreven a aleccionar al público sobre obras de arte que sólo pueden ser vistas por un número reducido de lectores alteran las cosas con el único fin de satisfacer su propia vanidad exacerbada u otras pasiones, es lícito, en beneficio del arte, volver a colocarlas en su sitio. La musa de Rehberg, sobre la que el señor Schlegel emite un juicio tan negativo porque no se parece a ningún ideal, es el retrato de una pobre mujer que falleció en Roma en la flor de la vida y que había despertado la admiración general por su talento notorio. Cualquiera habría podido decírselo allí al señor Schlegel. El hecho de que él no la conociera en persona no justifica una opinión preconcebida sobre su visión del arte. El señor Schlegel emite un juicio aún más negativo sobre el *Caín* perteneciente a la colección de lord Bristol (actualmente en el gabinete del virrey de Italia). Otros, en cambio, consideran este cuadro la mejor obra del artista. En este campo, cada uno debe decidir, después de haberlo visto, según su criterio. El juicio del señor Schlegel obedece, sin embargo, a una motivación que requiere una explicación algo más pormenorizada. Si la emoción o la admiración al contemplar un cuadro no le ha provocado nunca ni una lágrima, es lícito pensar que la naturaleza le ha privado de esa sensibilidad que es propia de pintores y poetas y que a otras personas las hace receptivas a las emociones que suscitan sus obras. Ello tampoco es óbice para componer versos de gran belleza o para demostrar un entusiasmo por la naturaleza, el arte, la religión o por lo que sea, *orientado hacia la apariencia externa*. Disparatado resulta, por el contrario, decir que se ha llorado por la mala calidad de un cuadro, salvo que el destino del pintor nos afecte directamente. En lo que atañe al *Caín* de Rehberg, el señor Schlegel le reprocha en primer lugar que se cubra la cara con los brazos. Si su juicio fuera válido, habría que suponer que el rostro es la única parte del cuerpo donde se manifiestan las emociones, la pasión o las acciones. ¡Donoso conocedor de la pintura, de las bellas artes en general, del arte dramático, sería quien se atreviera a semejante afirmación! ¿Acaso nunca le han llegado al corazón las manos, las rodillas, toda la postura en su conjunto, de un buen actor? Dejando a un lado la urbanidad y las conveniencias sociales que todo lo encubren, ¿nunca ha visto una estatua que habla? ¿Nunca ha contemplado en un cuadro una postura llena de expresividad con el rostro vuelto? [...].

Cualquier emoción intensa suele expresarse más mediante movimientos del cuerpo que mediante gestos del rostro. Quien de repente toma conciencia de su propia culpa o de una torpeza, se golpea la frente. El gesto habitual de la vergüenza es taparse la cara con ambas manos. La desesperación provocada por la mala conciencia se expresa mediante un gesto similar pero más violento. El culpable se protege con los brazos para que nadie pueda leer en su rostro el espantoso gesto de reconocimiento de su culpa. Aprieta la cara contra los brazos para frenar el estallido violento de sus emociones y retenerlas en su interior. Esto es lo que representa aquí Caín. En pintura, cualquier situación interesante se convierte en inagotable, porque el cambio más leve en el propio objeto o en lo que le rodea ofrece una oportunidad para una nueva interpretación. Por ejemplo, la figura de Caín alejándose del cadáver de su hermano se puede representar de muchas maneras diferentes. Su respuesta "Yo no soy el guardián de mi hermano" produce un cuadro totalmente distinto que cuando escucha la maldición que recae sobre él. El momento en que Caín toma conciencia del alcance de su culpa no puede representarse con un gesto más expresivo que éste, en el que se cubre el rostro con los brazos. Al mismo tiempo se evita la contemplación de una expresión que, de haber sido fidedigna, habría suscitado un alto grado de repugnancia. La sorprendente veracidad de la figura movió a lord Bristol, que tenía un sexto sentido para reconocer este requisito esencial de un buen cuadro, a preguntar al artista: "Did you ever kill a man?" ["¿Ha matado usted alguna vez a un hombre?"], y se quedó con el lienzo. La misma impresión debió de causar en Milán, ya que ésta fue la seleccionada entre todas las obras del pintor. El hecho de que un cuadro que ha causado tan mala impresión al señor Schlegel haya tenido tan buena acogida, sería otro motivo por el que éste podría llorar<sup>51</sup>.

---

51 «Literarische analekten» 1809.

Poco antes de esta contundente respuesta, en 1806, ajeno a la controversia, Giuseppe Antonio Guattani culminaba su crónica aparecida en la *Memorie enciclopediche romane*—en la que recogía un vademécum de las obras más populares de Rehberg, reproducido anteriormente— de la siguiente manera:

Cuando al transcurrir por estas diversas habitaciones, adornadas con apacibles temas fabulosos, esperábamos que el Señor Rehberg estuviera exclusivamente consagrado a un género de pintura delicada y poética; cuál fue nuestra sorpresa cuando, entreabierta la puerta de la última estancia, ¡se nos presenta el más horroroso y trágico hecho que se lee en la Historia Sagrada!

Vimos representado dentro de una amplia tela de 12 por 9 el cielo más borrascoso y terrible que se pueda imaginar, lleno de nubes oscuras, y estriado por un rayo; mediante el cual se llega al más fértil y agradable campo, bañado por un lago. A considerable distancia, dos aras se ven alzadas para el sacrificio, una de las cuales manda hacia lo alto una densa e interminable columna de humo; la otra emana un humo que apenas surgido cae a la tierra. Entre los dos altares, yace en la tierra el cadáver de un miserable recién asesinado, rodeado por dos figuras que lloran en vano. Delante, de pie, la solitaria figura de un hombre algo más grande del natural, que desnudo y desesperado huye, perseguido por el rayo justiciero, y cubriéndose no con las manos sino con ambos brazos la cara: por lo que se entrevé claramente que es el malvado asesino, más bien el malvado y fraticida Caín, condenado por su fechoría a la pena de *vagus et profugus super terram*.

Ciertamente, no falta efecto en el cuadro: el ambiente del cielo y de la tierra presenta una escena verdaderamente llena de horror: la figura del fraticida, con el rostro cubierto, no puede expresar mejor la vergüenza y el arrepentimiento que siente: por su incierto paso resulta evidente el temor que lo agita ante una venganza divina, que se supone será inmediata por el rayo que silba a su espalda: la carnación es propia de un agricultor, el cual según el Texto fue el primogénito de nuestro Padre: el movimiento estudiado; junto con la figura; y diligentes los detalles, dando a los músculos ese resentimiento, que sólo el orgasmo es capaz de producir en un caso así. Sobretudo encontramos muy ingenioso el acto de haber expresado en el rayo serpenteante la maldición divina, como también con las dos columnas ascendente y descendente; el *respexit Dominus* que obtiene Abel por su ofrenda, y el *non respexit* en respuesta a Caín; del cual: *iratus est vehementer, et concidit vultus ejus*<sup>52</sup>.

Resulta llamativo que la obra, que tanta controversia había levantado en vida del autor, cayera lentamente en un largo letargo, derivado, en gran medida, de la pérdida de la reputación artística del pintor, así como de los constantes cambios de propietario, el primero de los cuales fue Frederick Augustus Hervey, lord Bristol.

## Procedencia de *Caín*

El inglés Frederick Augustus Hervey, nacido el 1 de agosto de 1730, fue obispo de Derry y, desde 1779, cuarto conde de Bristol [fig. 21]<sup>53</sup>. Considerado uno de los grandes viajeros ingleses, desde 1765 hasta su muerte el 8 de julio de 1803 lord Bristol pasó largos periodos en Italia, donde reunió una brillante colección de obras de arte, que contenía desde objetos de la Antigüedad (mosaicos, esculturas, columnas, etc.) y arte del Renacimiento y el Barroco (tanto italiano como del resto de Europa), hasta obras de artistas coetáneos. Además, se encargó de estructurarla según las disposiciones más modernas establecidas en su época (por escuelas, temas de representación, técnicas...), conceptos precursores de los empleados en la actualidad y que dejan entrever su profundo interés científico.

---

52 Guattani 1806, t. I, pp. 86-87.

53 Sobre la biografía de lord Bristol véanse, entre otros, Noack 1919; Childe-Pemberton 1924; Figgis 1993.

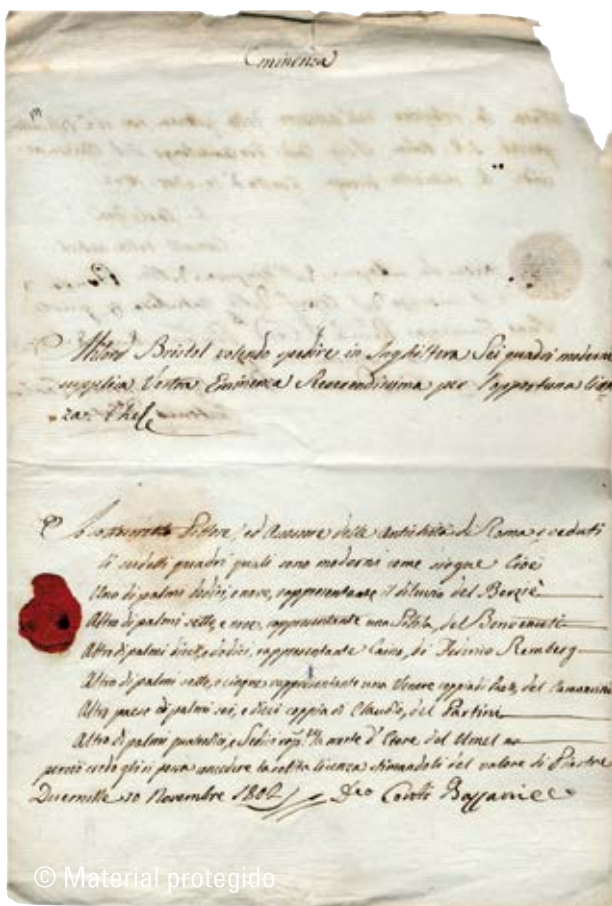


21. Hugh Douglas Hamilton (1740-1808)  
*Frederick Hervey, obispo de Derry y cuarto conde de Bristol (1730-1803), con su nieta lady Caroline Crichton (1779-1856) en los jardines de Villa Borghese, Roma, c. 1790*  
 Óleo sobre lienzo. 223,5 x 199 cm  
 National Gallery of Ireland, Dublín

Ya se han reseñado anteriormente ciertos rasgos significativos de la personalidad de lord Bristol, que dejan patente que fue un *bon vivant*, amante del arte y del ocio, y que tuvo un gran espíritu viajero y un carácter muy controvertido. En cuanto a su relación con Rehberg, lord Bristol posiblemente coincidió con el pintor, con quien llegó a mantener una gran amistad, durante la estancia de ambos en Nápoles en 1791, año en el que, de regreso a Roma, Rehberg concluyó su lienzo *Caín*. El coleccionista inglés se interesó inmediatamente por la pintura, si bien se desconoce exactamente si se hizo con ella, cosa improbable. Todo parece indicar que, al ser conocedor de que el rey Friedrich Wilhelm II la había adquirido para la colección de los Hohenzollern, encargó una segunda versión de la obra al pintor, que realizó aproximadamente entre 1791 y 1795. Esto mismo sucedió con los lienzos *Julio Sabino* y *el Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos*, de los que lord Bristol adquirió sendas versiones de los cuadros que pertenecían a la colección del rey de Prusia<sup>54</sup>. Quizá tenga cabida aquí la conjetura de que en las adquisiciones de lord Bristol habría mediado activamente Wilhelmine von Lichtenau, amante y asesora artística del rey de Prusia, cuyo juicio fue decisivo para que la corona prusiana adquiriera las obras de Rehberg *Julio Sabino* y *Edipo y Antígona*<sup>55</sup>, y de la cual estuvo perdidamente enamorado lord Bristol.

54 No obstante, hay que indicar que los motivos del *Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos* difieren de los que figuran en el pintado anteriormente. «En el cuadro de lord Bristol, conocido igualmente a través de una estampa grabada por Pinelli, Eneas jura ante los dioses que había abandonado a la reina únicamente por mandato divino, el héroe obediente se retuerce las manos de desesperación mientras suplica a su amada que al menos se digne regalarle una mirada, pero ésta, según palabras del poeta, se aparta del traidor y huye» (Nagler 1836, p. 254).

55 Sedlarz 2005, t. II, p. 264.



22. Documento de exportación de las obras de lord Bristol, 10 de noviembre de 1802  
Archivio di Stato, Roma

En 1798, tras la exitosa campaña de Napoleón en Italia, la plácida existencia del lord inglés se vio alterada al declararse incautada su prestigiosa colección por parte del ejército francés, encontrándose entre las obras confiscadas el *Cain* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dada la magnitud de la colección y el prestigio de su propietario, trescientos cuarenta y tres artistas de todas las nacionalidades solicitaron al banquero suizo Emmanuel Haller, administrador financiero de la armada francesa en Italia, que la colección de lord Bristol se mantuviera intacta y fuese repuesta inmediatamente. Sin embargo, fue un intento baldío, al igual que la solicitud que se formalizó al general Berthier, comandante en jefe de la armada francesa en Italia<sup>56</sup>. Poco después, en abril de 1798, lord Bristol fue acusado de espionaje y de facilitar información militar al embajador inglés sir William Hamilton, motivo por el cual fue arrestado por los franceses y confinado durante nueve meses en el castillo de Milán. Una vez liberado, la colección le fue restituida, aunque constantemente se cernía sobre ella la amenaza de ser incautada, motivo por el cual lord Bristol decidió despacharla a Inglaterra. Sin embargo, solamente le dio tiempo, el 10 de noviembre de 1802, siete meses antes de morir en la localidad italiana de Albano, a expedir un lote de seis obras, entre las que se encontró el *Cain* de Rehberg. En el documento de exportación de las mismas [fig. 22] figuró así:

Altro di palmi dieci, e dodici, rappresentante Caino, di Federico Rembger [sic]<sup>57</sup>.

56 Figgis 1993, p. 80.

57 Archivio di Stato, Roma. Camerale II, Antichita e Belle Arti 113/6, Busta 14, Fasc. 300. Reproducido en *ibíd.*, fig. 56.

En 1880, Bertolotti publicó un elenco de obras exportadas a Inglaterra desde Roma, entre las que reseñó las seis de lord Bristol:

10 9bre [noviembre] 1802. Mi lord Bristol expide a Inglaterra los siguientes cuadros. *El Diluvio* de Berziè. *Una Sibila* de Benvenuti. *Caín* de Federigo Rehberg. *Una Venus* copia de Paolo del Camuccini; *Un paisaje* copia de Claudio del Partini. *La muerte de Héctor* del Umel. Estimado 2000 piastras<sup>58</sup>.

Los nombres de los artistas no son del todo correctos, y quizá responda alguno de ellos a las interpretaciones escritas de las transcripciones de la época.

Al morir lord Bristol toda su colección fue vendida públicamente en Roma, donde volvió a encontrarse el *Caín* de Rehberg, el cual debió de retornar para formar parte de la venta. Afortunadamente, la colección íntegra ha quedado atestiguada gracias al catálogo de esta venta, que recientemente ha vuelto a ver la luz<sup>59</sup> y que contenía quinientas treinta y cuatro piezas y una adenda de treinta y cinco objetos artísticos más. Gracias a este documento —si bien está datado en 1804, la venta se debió de producir en torno a 1806<sup>60</sup>—, se conocen exactamente las obras de Rehberg que figuraron en la colección de lord Bristol. En concreto, éstas fueron *Julio Sabino*, *Caín*, *Homero guiado por la musa*, *Encuentro de Dido y Eneas en los infiernos* y una copia del *Giocatore* de Correggio<sup>61</sup>.

De todas, excepto de la copia de Correggio, Rehberg realizó dos versiones. Al respecto, como se ha señalado, se conoce que el propietario de la versión originaria de las dos primeras y de la cuarta fue el rey de Prusia, y que el original de la tercera fue enviado a Alemania y se encuentra actualmente en la Residenz München de Múnich [fig. 16]. De las segundas versiones, que fueron las de lord Bristol, actualmente sólo se encuentra localizado *Caín*, que custodia el Museo de Bellas Artes de Bilbao, si bien se sabe que *Homero guiado por la musa* fue subastado en la casa Franco Semenzazo, en la localidad italiana de Marcerata, el 24 de febrero de 1991. Lamentablemente, los paraderos del resto son desconocidos en la actualidad.

La unión de Rehberg con la familia Hervey no se centró exclusivamente en la figura de lord Bristol, sino que, tras la muerte de éste, el pintor entabló una estrecha relación de amistad con su hijo Frederick William (1769-1859), quinto conde y primer marqués de Bristol. Este vínculo quedó atestiguado en un álbum de viaje fechado en 1818, en el que Rehberg realizó numerosos dibujos del natural de la localidad austriaca del Tirol (The National Trust, Londres). Ampliado con un segundo volumen en 1827, el álbum estaba dedicado a Frederick William y era un recuerdo del *tour* realizado por ambos de camino a Roma en 1818, viaje en el que se reunieron con la familia tirolesa Speckbacher, a quienes Rehberg retrató<sup>62</sup>.

Además, en 1818, ya en Roma, Rehberg dibujó los retratos dobles de algunos de los hijos de Frederick William, los nietos de lord Bristol: *Retrato de lord Arthur Hervey y lady Sophia Windham* y *Retrato de lord George y lord William Hervey* (ambas en el castillo de Ickworth, National Trust); también dibujó el espléndido *Retrato de Frederick William Hervey, segundo marqués de Bristol* (también en el castillo de Ickworth) [fig. 23]. En esta imagen del hijo de Frederick William y nieto, por tanto, de lord Bristol, Rehberg se presenta

---

58 Bertolotti 1880.

59 *Elenco di oggetti d'arte in pitture, mosaico, scultura, ed architettura appartenenti al patrimonio del defonto Lord Conte di Bristol Esposti alla pubblica vendita in Roma. In Roma nella stamperia di Luigi Perego Salvioni M.DCCC.IV*. El catálogo está recogido íntegramente en Figgis 1993, pp. 89-103.

60 *Ibid.*, p. 84.

61 Exactamente: *Sabino con Moglie, e Figli* (n.º 245, 8 x 6 palmos romanos) [Invertido, 134,04 x 178,2 cm]; *Caino* (n.º 246, 12 x 8 ½ palmos romanos) [268,8 x 189,9 cm]; *Omero con Musa* (n.º 247, 7 ½ x 6 palmos romanos) [167,5 x 134,04 cm]; *Didone agli Elisi* (n.º 248, sin medidas) y *Giocatore del Correggio* (n.º 249, 6 x 4 palmos romanos) [134,04 x 89,36 cm].

62 *Retrato de Joseph y Maria Speckbacher*, 1818. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg.



23. Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*Retrato de Frederick William Hervey,*  
*segundo marqués de Bristol, 1818*  
Carboncillo sobre papel. 33 x 24,5 cm  
Castillo de Ickworth, The National Trust

una vez más como un gran retratista y experto conocedor de la tipología romántica del retrato, al representar al marqués delante de unas antiguas ruinas romanas y con un marcado carácter de ensoñación<sup>63</sup>.

Es posible que, dadas las buenas relaciones de Rehberg con la familia Hervey, el artista recuperara algunas de las obras pintadas por él y que lord Bristol ostentaba en su colección, o simplemente el pintor actuó de mediador para revenderlas. El caso es que para 1806 queda constatado por Guattani que la obra *Caín*, así como *Homero guiado por la musa*, se encontraba en el estudio que el pintor tenía en Roma<sup>64</sup>. Poco después, en torno a 1809, tal y como señala el crítico del *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Rehberg intentó vender el *Caín* al virrey de Milán, en cuyo palacio se encontró temporalmente la pieza<sup>65</sup>. No obstante, Eugène de Beauharnais, virrey de Milán desde 1806, desestimó la opción de compra, decisión que se corrobora por el hecho de que entre los numerosos catálogos de su colección y de sus sucesores no aparece reseñada ninguna obra de Friedrich Rehberg. Ésta no fue la única pieza que debió de descartar el virrey, ya que, con la misma finalidad, Rehberg viajó a Milán en 1810 con el cuadro *La muerte de los hijos de Niobe* [fig. 7]. A pesar de

63 Lord Bristol fue retratado, entre otros, por Johan Joseph Zoffany (1733-1810), por Hugh Douglas Hamilton (1740-1808), por Angelica Kauffmann (1741-1807), por Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) y también se sabe que Christopher Hewetson (1737-1803) esculpió su busto.

Por su parte, además de las obras de Rehberg, su descendencia fue retratada en numerosas ocasiones, destacando entre otros el retrato que sir Joshua Reynolds pintó en 1787 de lady Elizabeth Foster, conocida como «Bess», hija de lord Bristol.

64 Guattani 1806, t. II, pp. 86-87.

65 «Literarische analekten» 1809, p. 146.



24. Bartolomeo Pinelli (1781-1835) según Friedrich Rehberg (1758-1835)  
*La muerte de los hijos de Niobe*, 1810  
 Aguafuerte sobre papel. 39,2 x 51,1 cm  
 Thorvaldsens Museum, Copenhague  
 N.º inv. E931

que el pintor se había encargado de realizar un grabado de la obra con una leyenda en la que figuraba que el cuadro estaba realizado expresamente para él (*Quadro dipinto per Sua Altezza Imperiale il Principe Eugenio Napoleone Vice re d'Italia*) [fig. 24] y de que se las ingenió para mitificar la obra con una bonita historia que ilustraba el origen de su creación<sup>66</sup>, el lienzo tampoco despertó ningún interés en Eugène de Beauharnais.

De esta manera, en 1811 la obra se encontró nuevamente en el estudio del pintor, tal y como constató desde Roma Mario Pieri el 15 de octubre de 1811:

Luego pasé al [estudio del] pintor Federico Rehberg, del cual vi su *Homero conducido al monte Parnaso por la Poesía*, cuadro que me parece bastante mezquino; y el gran cuadro de *Niobe con la familia*, que tiene algo de mérito, pero pasa justo de la mediocridad. Su *Caín* es, a mi parecer, el mejor de todos y algunos dibujos, que me parecen que están bien hechos, como *Amor*, *Batilio* y *Baco* en un bonito paisaje; *Amor* picado por una abeja, que va buscando ayuda a Venus, etc. etc. y alguna vista de Tívoli. Fui adonde este pintor para hacer un favor a la señora Dionigi, quien lo protege<sup>67</sup>.

Posteriormente, Rehberg se llevó la obra a Londres, donde, junto a otros cinco lienzos, aparece en venta en la exposición de la Royal Academy en 1815. A partir de este momento se pierde por completo el rastro de

<sup>66</sup> Durante su primera estancia en Roma, «Rehberg conoció [en la Academia francesa] a varios becados franceses que más tarde se convertirían en artistas destacados, entre ellos a Jacques Louis David, que entabló una estrecha amistad con el joven alemán, a quien hizo partícipe de sus pensamientos más íntimos. En cierta ocasión, David dijo a Rehberg lo siguiente: "Je veux faire un tableau qui fasse trembler et frémir" [Quiero pintar un cuadro capaz de hacer temblar y estremecer]. Poco tiempo después terminaba su *Juramento de los Horacios*. A Rehberg le rondaba también la idea de pintar un cuadro de gran tamaño, y le reveló a David su propósito de pintar un lienzo "qui fasse pleurer" [que haga llorar]» (Nagler 1836, p. 254). Como apunta Barbara Hardtwig, esta conversación nunca se produjo y fue el propio Rehberg quien la cultivó posteriormente para intentar que *La muerte de los hijos de Niobe* tuviera el éxito alcanzado por *El juramento de los Horacios*. Véase Hardtwig 1978, vol. 3, p. 323.

<sup>67</sup> Pieri 2003, p. 396.





25. Salas del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Atxuri, Bilbao, c. 1930

*Caín*, si bien es muy probable que siguiera cambiando de manos hasta su ingreso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1914<sup>68</sup>.

Así, entrados ya en el siglo XX, el *Caín* de lord Bristol fue el que el aún no identificado barón de Quinto, del que se hablará para finalizar, donó al museo bilbaíno en 1914 [fig. 25]. Sobre este barón debe reseñarse que es una figura desconocida en la actualidad, a pesar de que el museo le adquirió varias obras y él donó otras<sup>69</sup>. Por su correspondencia con el museo solamente se conoce que se llamaba J. Muñoz y que residió, al menos durante la década de 1910, en el número 6 de la calle San Martín de San Sebastián. Además, hay que mencionar que la baronía de Quinto como tal no existe, siendo la más cercana en nombre la denominada baronía de Fuente de Quinto<sup>70</sup>, cuyo apellido durante la década de 1910 se correspondía con el de la familia Valdelomar. Cabe especular, siempre con prudencia, con la posibilidad de que J. Muñoz se trate realmente

68 Como se puede comprobar, la obra sufrió numerosos traslados en vida del pintor, los cuales se pueden constatar en los craquelados resultantes en la capa pictórica, apreciables mediante una analítica específica. Estos craquelados demuestran que fue enrollada durante los frecuentes viajes de Rehberg, así como enmarcada reiteradamente, lo que quizá haya provocado que el lienzo, realizado en lino, fuese perdiendo centímetros de sus dimensiones originales. En este sentido, en el documento de exportación a Inglaterra de 1802 se reportan las medidas 10 x 12 palmos romanos —medidas invertidas que equivalen a 268,8 x 223,4 cm (1 palmo romano = 22,34 cm)—; las medidas que figuran en el catálogo de la venta de la colección de lord Bristol en 1804 son 12 x 8 ½ palmos romanos (268,8 x 189,9 cm, posiblemente errónea la segunda medida); Guattani, en su visita al estudio de Rehberg en 1806, aporta las siguientes medidas, 12 por 9 palmos romanos (268,8 x 201,6 cm), que es la última referencia localizada y que se aproxima a las que tiene actualmente: 257,5 x 201 cm. No obstante, esta diversidad en las dimensiones de la obra quizá se deba exclusivamente a la falta de precisión en la toma de las medidas. Por su parte, el *Caín* que perteneció a la colección prusiana medía aproximadamente 260,3 x 201,4 cm. Véase Bartoschek/Vogtherr 2004, pp. 386-387.

69 Además del *Caín* de Rehberg, en 1913, el barón de Quinto donó al Museo de Bellas Artes de Bilbao el lienzo *San Buenaventura* de Antonio del Castillo (n.º inv. 69/57) y en 1915 *La dama del lebril* de Alfred Stevens (n.º inv. 82/415). Asimismo, en 1914 vendió un *Tritón* de escuela flamenca, atribuido entonces a Jacob Jordaens (n.º inv. 69/138) y, en 1916, el museo bilbaíno le adquirió *Capricho arquitectónico con un palacio* de Bernardo Belloto, atribuido entonces a Hubert Robert (n.º inv. 69/354), y el *Autorretrato en su estudio* de Antonio Gisbert (n.º inv. 69/108).

70 Título concedido por real despacho del 14 de febrero de 1790 a don Juan de Fábregas y Boixar, regidor de Tortosa. Por su parte, la baronía de Quinto no es un título del reino al uso, en cambio fue un antiguo señorío jurisdiccional de Aragón que emplearon los Funes de Villalpando y que pasó a la casa de los condes de Montijo. Lo más probable es que el título de barón de Fuente de Quinto se citase en prensa o en otras referencias de manera abreviada, figurando entonces como barón de Quinto. Deseo agradecer esta información a José María San Martín.

de José Muñoz, hijo del conocido en San Sebastián como barón de Quinto<sup>71</sup>, y de que éste, a su vez, se encuentre vinculado con la familia Valdelomar. Al respecto, existió una familia Muñoz Valdelomar en San Sebastián, la cual, además, durante el primer tercio del siglo XIX, tomó parte activa en el Museo San Telmo de la ciudad depositando un buen número de pinturas antiguas<sup>72</sup>.

De lo poco que se tiene certeza sobre el denominado barón de Quinto es de que fue un coleccionista que ejerció ocasionalmente de marchante, exhibiendo su colección durante la década de 1910 en diferentes lugares. Así, a finales de 1916 y principios de 1917, lo hizo con parte de la misma en el Ateneo Montañés de Santander —lo que permite suponer que ocurriera lo propio con otros ateneos, como el bilbaíno<sup>73</sup>—, exposición de la que se tiene constancia debido a un desgraciado incidente. Durante la muestra, un incendio destruyó el ateneo santanderino, en cuyos salones se celebraba, tal y como expresó José Francés, una «Exposición de Arte retrospectivo. Aunque de muy dudosa autenticidad los cuadros expuestos en el Ateneo Montañés, se atribuían a los más eminentes artistas de otros siglos, sin otra garantía que la afirmación del catálogo». Curiosamente, debido a esta fatalidad se tiene constancia de algunas obras que conformaban su colección, aunque las autorías eran bastante arbitrarias, «ya que se trataba de una exhibición para la venta a precios relativamente exigüos y obligados los marchantes por la falta de mercado artístico en el extranjero»<sup>74</sup>. Entre otros nombres, en su colección se encontraban los de Van Dyck, Tiziano, Velázquez, Goya, Zurbarán, Murillo, Leonardo da Vinci, Constable o Rembrandt.

Aunque se pudieron salvar algunos lienzos de otra exposición que se celebraba paralelamente, del conjunto perteneciente al barón de Quinto no se pudo rescatar ni una sola obra. En la prensa de la época se señalaba que la exposición iba a llevarse en breve a los Estados Unidos e incluso se insinuó que el incendio pudo haber sido provocado con el objetivo de cobrar el seguro. El barón se apresuró a informar de que el mismo acababa de vencer y debía ser renovado, por lo que no percibiría indemnización alguna<sup>75</sup>.

Desafortunadamente, es imposible conocer si algunas de estas obras desaparecidas hubieran llegado a ser seleccionadas por los directivos del incipiente Museo de Bellas Artes de Bilbao, que durante estos años se encontraban inmersos en la creación de una colección permanente, o si hubieran pasado a formar parte de alguna colección privada vizcaína. Aparte de los cuadros que el barón donó y vendió al museo, hay que plantear la posibilidad de que algunas de las obras con las que se enriqueció posteriormente la pinacoteca bilbaína y que provenían de un buen número de coleccionistas vizcaínos también hubieran pertenecido, en algún momento, a la colección del misterioso personaje.

---

71 Con motivo del premio de un billete de lotería, en el diario *La Voz* figura como nombre del barón de Quinto José Muñoz: «El billete de lotería se halla en poder de un hijo del barón de Quinto llamado D. José Muñoz». Véase «El "gordo" correspondió a un guipuzcoano residente en la Argentina» en *La Voz*, año I, n.º 150, 22 de diciembre de 1920, p. 1.

72 Deseo agradecer esta información a Arantza Barandiarán. Además, el barón de Quinto también vendió algunas obras al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

73 La correspondencia entre el barón de Quinto y el museo bilbaíno, relacionada con la compra o donación de las obras, generalmente porta el membrete del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao. Al respecto, la correspondencia en torno al *Caín* de Rehberg también ostenta dicho membrete, lo que permite pensar que el barón pudo haber expuesto su colección en el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao a finales de 1913.74 Francés 1918, p. 48.

75 Córdoba 1917, p. 2.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Andresen 1867**

Andreas Andresen. *Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig : Rudolph Weigel, 1867.

### **Bartoschek/Vogtherr 2004**

Gerd Bartoschek; Christoph Vogtherr. *Zerstört, Entführt, verschollen : Die der preußischen Schlösser im Zweiten*. Potsdam : Weltkrieg, 2004.

### **Bertolotti 1880**

Angelis Bertolotti. «Esportazione di oggetti di belle arti da Roma per l'Inghilterra», *Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della Città e Provincia di Roma*, Roma, año VI, vol. IV, n.º 2, marzo-abril, 1880, pp. 74-90.

### **Böcking 1846**

Eduard Böcking (ed.). *August Wilhelm von Schlegel's vermischte und kritische Schriften*. Leipzig : Weidmann'sche Buchhandlung, 1846.

### **Brosch 1996**

Helmut Brosch (ed.). *Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien 1791 : Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame Marianne Kraus*. Buchen : Bezirksmuseum Buchen, 1996.

### **Champfleury 1856**

Champfleury (seudónimo de Jules François Felix Fleury-Husson) (trad.). *Contes posthumes d'Hoffman*. Paris : Michel Levy, 1856.

### **Champlin/Perkins 1927**

John Denison Champlin ; Charles Callahan Perkins. *Cyclopedia of painters and paintings*, vol. 4. New York : Empire State Book Co., 1927.

### **Childe-Pemberton 1924**

W.S. Childe-Pemberton. *The earl bishop : the life of Frederick Hervey, Bishop of Derry, Earl of Bristol*. 2 vols. London : Hurst & Blackett, 1924.

### **Córdoba 1917**

Córdoba. «El incendio de Santander : tesoro artístico, destruido», *La época*, Madrid, año LXIX, n.º 23.787, 8 de enero de 1917.

### **Feist 1986**

Peter H. Feist. *Geschichte der deutschen Kunst 1760-1848*. Leipzig : Seemann, 1986.

### **Fernow 1806**

Carl Ludwig Fernow. *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens : ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Leipzig : Hartknoch, 1806.

### **Figgis 1993**

Nicola F. Figgis. «The roman property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)», *The Fifty-Fifth Volume of The Walpole Society, 1989/1990*, London, n.º 55, 1993, pp. 77-103.

### **Francés 1918**

José Francés. *El año artístico, 1917*. Madrid : Mundo Latino, 1918.

### **Fredericksen 1990**

Burton B. Fredericksen (ed.). *The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth century (1806-1810), part 2*. Santa Barbara ; Oxford : ABC-CLIO, 1990.

### **Goethe 1969**

Johann Wolfgang Goethe. *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*. Helmut Holtzhauer (ed.). Leipzig : Seemann, 1969.

### **Graves 1970**

Algernon Graves. *The Royal Academy of Arts : a complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*. 4 vols. East Ardsley, Eng. : S.R. Publishers, 1970 (ed. original en 8 vols., London : Henry Graves and Co. Ltd. : George Bell and Sons, 1905-1906).

**Guattani 1806**

Giuseppe Antonio Guattani. *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.* Roma : Pel Salomoni, 1806.

**Hägele/Schmidt/Schneider 2005**

Ingrid Hägele ; Gudrun Schmidt ; Gudrun Schneider. *Kriegsverluste der Preussischen Akademie der Künste. Archiv-Blätter 12.* Berlin : Akademie der Künste, Archiv, 2005.

**Hardtwig 1978**

Barbara Hardtwig. *Nach-Barock und Klassizismus.* München : Neue Pinakothek, 1978.

**Hautecoeur 1912**

Louis Hautecoeur. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle : essai sur les origines du style empire.* Paris : Fontemoing et Cie, 1912.

**Helbig 1895**

Wolfgang Helbig. *Guide to the public collections of classical antiquities in Rome.* Leipzig : Karl Baedeker, 1895.

**«II Kunste» 1804**

«II Kunste», *Allgemeine Literatur-Zeitung.* Halle ; Leipzig, n.º 28, 18 de febrero de 1804.

**Jaffé 2009**

Ernst Jaffé. *Joseph Anton Koch : Sein Leben Und Sein Schaffen.* Charleston : Bibliolife, 2009 (1ª ed., Innsbruck, 1905).

**Le Blanc 1971**

Charles Le Blanc. *Manuel de l'amateur d'estampes.* Amsterdam : G.W. Hissink & Co., 1971.

**«Literarische analekten» 1809**

«Literarische analekten», *Allgemeine Literatur-Zeitung.* Halle ; Leipzig, n.º 19, 20 de enero de 1809, pp. 145-160.

**Londres 1815**

*The exhibition of the Royal Academy of Arts, 1815. The forty-seventh.* [Cat. exp.]. London : B. Mcmillan, 1815 (imp.).

**Millin 1807**

A. L. Millin. *Magasin encyclopédique ou journal des sciences, des lettres et des arts.* Paris : Fuchs, 1807.

**Nagler 1836**

[Dr. G. K. Nagler]. «Nekrolog», *Kunst-Blatt.* Stuttgart ; Tübingen : Cotta'schen Verlagsbuchhandlung, n.º 61, 2 de agosto de 1836, pp. 253-255.

**Nagler 1842**

Dr. Georg Kaspar Nagler. *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler...* Vol. 12. München : E. A. Fleischmann, 1842.

**Nebhay/Wagner 1983**

Ingo Nebhay ; Robert Wagner. *Bibliographie altösterreichischer ansichtenwerke aus fünf jahrhunderten.* Graz : Akademische Druck, 1983.

**Noack 1919**

Friedrich Noack. «Lord Bristol, der absonderliche Kunstfreund», *Cicerone*, n.º 11, 1919, pp. 693- 700.

**París 1966**

*Madame de Staël et l'Europe.* [Cat. exp.]. Paris : Bibliothèque nationale, 1966.

**Parthey 1864**

Gustav Parthey. *Deutscher Bildersaal : Verzeichniss der in deutschland vorhandenen oelbilder verstorbenen maler aller schulen in alphabetischer folge zusammengestellt.* Berlin : Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1864.

**Pfeifer 2006**

Ingo Pfeifer. «Friedrich Rehbergs Gemälde "Amor und Bacchus beim Weinkeltern"», *Italien in Preußen, Preußen in Italien : ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft, des Forschungszentrums Europäische Aufklärung und der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam, vom 25. bis 27. Oktober 2002.* Stendal : Winckelmann-Gesellschaft, 2006, pp. 96-101.

**Pieri 2003**

Mario Pieri. *Memorie I.* Roma : Bulzoni, 2003.

**«Rom d. 7 Mai...» 1798**

«Rom d. 7 Mai 1791», *Minerva et maanedsskrift*. Copenhagen : Johan Frederik Schultz, julio, agosto y septiembre, 1798.

**Schiller/Goethe 1883**

Friedrich Schiller ; Johann Wolfgang Goethe. *Correspondance entre Goethe et Schiller*. Mme. la baronne de Carlowitz (trad.). M. Saint-René Taillandier (ed.). Paris : Champertier, 1883.

**Sedlarz 2005**

Claudia Sedlarz. «Die Reform der Berliner Kunstakademie und die "spezielle Direction" Friedrich Rehbergs in Rom», Iwan D"Aprile ; Martin Disselkamp ; Claudia Sedlarz (eds.). *Tableau de Berlin : Beiträge zur «Berliner Klassik» (1786-1815)*. Hannover : Wehrhahn, 2005, t. II., pp. 245-267.