

HOMERO Y JOHN FLAXMAN  
LA REINTERPRETACIÓN DE LOS POEMAS HOMÉRICOS A TRAVÉS DEL  
DIBUJO NEOCLÁSICO

JOSÉ LUIS PELLICER MOR  
Doctor en Historia [sección: Historia Antigua]

[dickens1812portsmouth@gmail.com](mailto:dickens1812portsmouth@gmail.com)

**Resumen**

Para todos aquellos que se hayan ido acercando a los poemas homéricos a lo largo de los últimos 200 años el nombre de John Flaxman no les habrá sido del todo desconocido. El caso de Flaxman, el mito de Flaxman nos atreveríamos a decir, es, sin embargo, paradójico; aunque se pasó la vida creando bellos conjuntos escultóricos, su nombre ha quedado immortalizado, más que por esa labor, -que por sí sola hubiera bastado para encumbrar a cualquier artista- por sus bellos dibujos (y los grabados derivados de ellos) acerca de los dos grandes e inmortales poemas homéricos. Ese trabajo fue fruto de un encargo inesperado mientras se encontraba en Roma, y gracias a su dedicación entusiasta al proyecto y al espléndido resultado final, a partir de ese momento -debemos situarnos a finales del siglo XVIII- gozaría de una innegable reputación europea y fama internacional. A través de sus dibujos Flaxman recogió en parte el espíritu neoclásico (a veces un tanto rígido e idealizado, aunque no exento de cierto encanto) que impregnaba el tiempo que le tocó vivir y por ese motivo este artículo se propone indagar qué visión de los poemas de Homero contribuyó a extender así como intentar explicar la fascinación que sus dibujos generaron -y siguen generando hoy- y que han hecho de Homero y Flaxman un tándem sin parangón.

**Palabras clave**

*Flaxman, Neoclasicismo, Homero, grabado, Ilíada, Odisea.*

## El redescubrimiento de Homero en el siglo XVIII.

Aunque el fascinante ciclo troyano nunca estuvo realmente fuera del imaginario colectivo europeo desde la Antigüedad, no siempre permaneció Homero tan presente en los círculos literarios e intelectuales como en el emblemático siglo XVIII. Antes de ese momento de inflexión, si bien es cierto que de la *Odisea* aún se había dado tradicionalmente una interpretación casi mística de las penalidades que un alma virtuosa debía pasar en este mundo, con la *Ilíada* todo había sido más complicado. Las dramáticas y crueles escenas que salpicaban el poema la hacían más difícilmente presentable desde una perspectiva alegórica. Dora Wiebenson en su magnífico artículo “Subjects from Homer’s Iliad in Neoclassical Art” (1964) ya señaló el poco entusiasmo que una actitud tan poco heroica como, a modo de ejemplo, la del colérico Aquiles arrastrando con su carro el cuerpo de Héctor, había despertado en el mundo del arte en fechas anteriores a 1750 (Wiebenson, 1964, p. 24). Sin embargo, mucho antes de esa fecha, Francia había comenzado el siglo con una traducción en prosa de la *Ilíada* que durante mucho tiempo fue considerada la mejor publicada en lengua francesa, en el marco de ‘la querrela entre los antiguos y los modernos’ procedente del siglo XVII. Su autora fue Anne Dacier, una mujer realmente excepcional en su época. En el prefacio defendía el abandono de viejos prejuicios contra Homero al proponerse «sacar a la mayoría de las personas de mundo de su prejuicio negativo, debido a las versiones deformes que se han hecho.» (citado en Fumaroli, 2008, p. 240). Una frenética polémica se desataría en suelo galo de la mano de los detractores y defensores de la poesía antigua y de la homérica en particular.

Inglaterra contribuyó a esta resurrección de Homero también con una nueva versión de la *Ilíada* en 1720 y otra de la *Odisea* en 1725 gracias a los esfuerzos del poeta Alexander Pope<sup>1</sup>, desplazando a la tradicional de George Chapman procedente del siglo anterior.<sup>2</sup> Pope, sin embargo, no pudo librarse de más de una acerba crítica. Richard Bentley, el estudioso que, curiosamente, a pesar de haberse propuesto preparar una edición de Homero no había llegado a publicar nada, se permitió opinar mordazmente sobre la *Ilíada* de Pope: «un poema muy bonito...pero no hay por qué

<sup>1</sup> Pasajes extraídos de la versión de Pope serían utilizados finalmente por Flaxman para acompañar los grabados de sus dibujos homéricos.

<sup>2</sup> Sin embargo, el poeta romántico John Keats seguiría dando apoyo a esa traducción gracias a su célebre poema *On first looking into Chapman’s Homer* en fecha tan tardía como 1816.

*llamarlo Homero.*» (citado en Pfeiffer, II, 1981, p. 269) proporcionando así una buena muestra del difícil terreno que se estaba transitando en esta rehabilitación del anciano poeta. Frente a este comentario condescendiente, Samuel Johnson (el célebre lexicógrafo y crítico literario inglés del siglo XVIII) confirmaría la solidez de la traducción de la *Ilíada* de Pope colocándose en el extremo opuesto: «*se trata ciertamente de la versión poética más noble que el mundo haya visto alguna vez y su publicación debe, por tanto, ser considerada como uno de los grandes acontecimientos en los anales de la erudición.*» (Johnson, 1988 [1779-1781], p. 323). A la de Pope seguiría otra versión de la *Ilíada* y también de la *Odisea* todavía en suelo inglés, la de William Cowper, antes de que acabara el siglo (1791), aunque no tendría el predicamento de las otras dos ya citadas anteriormente; «*la más inocua de todas*» llegó a afirmar Borges en su breve escrito titulado “Las versiones homéricas” (2005 [1932], p. 242). Antes de abandonar Inglaterra, no quisiéramos olvidarnos de mencionar en esta ‘*recuperatio*’ homérica a otros dos personajes que defendieron al eximio Homero: en primer lugar al poeta Robert Southey que afirmó sin reservas el ‘inigualable mérito’ del poeta griego: «*Con Homero y Milton ningún poema futuro — realmente ningún otro— puede ser comparado.*» (citado en Webb, 2004 [1797] p. 287)<sup>3</sup>; y en segundo lugar, pero quizá de más trascendencia para el tema que nos ocupa, al viajero Robert Wood que, tras un apasionante viaje por Asia Menor (incluida la Tróade) así como por Palmira y la propia Atenas, publicaría sus impresiones en la obra *Ensayo sobre el genio original de Homero* (1767). El elogio que de Wood hiciera Gilbert Highet en su célebre obra *La tradición clásica* es suficiente para situar a este personaje en el lugar de honor que le corresponde:

Wood, al describir la atmósfera que Homero conocía y al evocar, por su observación de la vida de Asia Menor, el género de vida que describe Homero, primitiva pero no bárbara, sencilla pero noble, contribuyó a enseñar a los amantes de la poesía qué cosa debían buscar en realidad al leer la *Ilíada*. (Highet, II, 1996 [1949], p. 142)

Precisamente la traducción al alemán de esta obra en 1773 contribuyó a extender la pasión por Homero en tierras germánicas. No podemos considerar casual que J.W.

---

<sup>3</sup> La cita procede de Curry, K, (ed.) *New Letters of Robert Southey* (1965), vol. I, N. York and London: Columbia University Press, p. 137. Aunque Webb no menciona el contexto de la cita, hemos averiguado en la fuente original que se trata del contenido de una carta a C.W. Williams Wynn, fechada el 17 de junio de 1797.

Goethe hiciera que en su célebre novela epistolar *Las penas del joven Werther* (1774) el protagonista fuera acompañado de su ‘inseparable Homero’ allá donde fuera: «*había encontrado una plazoleta tan familiar, tan agradable (...) allí hago que me traigan mi mesita de la posada y mi silla y en ella tomo mi café y leo mi Homero.*» Esta pasión homérica en el Werther se vería confirmada más adelante, cuando el protagonista al recibir un paquete por su cumpleaños mostró su entusiasmo al descubrir que contenía una edición de las obras de Homero más manejable que la que poseía en ese momento: «*Había, además dos tomitos en dozavo, el pequeño Homero de Wetstein, un librito que tan a menudo yo deseaba para no tener que cargar en mis paseos con el Ernesti.*»<sup>4</sup> (Goethe, 2002 [1774], p. 69 y 123). Ya el afamado ensayista Herder había apremiado al propio Goethe a que aprendiera griego «*no para penetrar en los reinos abstrusos de la erudición, sino para alcanzar la verdad, el sentimiento, la Naturaleza, leyendo a Homero (...) en su texto original.*» (Highet, II, 1996 [1949], p. 131). Una vez instalado Homero más allá del Rin, el interés por el poeta griego no iba a dejar de crecer. Johann Heinrich Voss fue el responsable de una traducción de la *Odisea* en 1781 que completó posteriormente con otra de la *Ilíada*. Pocos años después, aparecería la celeberrima obra *Prolegomena ad Homerum* (1795). Su autor, Friedrich August Wolff, además de dar nacimiento a la conocida expresión ‘*Altertumswissenschaft*’ para referirse a los estudios clásicos, «*abrió los ojos al mundo culto hacia el hecho de que la poesía homérica ocupa una posición histórica única.*» (citado en Pfeiffer, II, 1981, p. 289), provocando así el comienzo formal de la hasta hoy inconclusa ‘cuestión homérica’. Dos años más tarde, Friedrich Hölderlin «*el más sinceramente griego de todos los autores alemanes*» (Highet, II, 1996[1949], p. 133) daba comienzo a su *Hiperión* (1797) contribuyendo, por aquel entonces, a la extensión del filohelenismo en tierras alemanas.

España, por su parte, también se sumó al nuevo espíritu homérico que comenzaba a respirarse en Europa con una traducción completa de la *Ilíada*, aunque a finales de siglo, a cargo de Ignacio García Malo (1788) que, aunque revalorizada hoy en día, hubo de sufrir en su momento la acerba y rigurosa crítica de Menéndez Pelayo al definirla como «*infelicísima y prosaica*», afirmando a continuación, un tanto cruelmente, que «*el*

---

<sup>4</sup> No nos extraña que Werther esperara con verdadera ansia esta versión de Wetstein ya que la de Ernesti que menciona se componía en realidad de 5 tomos de gran tamaño. Ambas versiones son ediciones grecolatinas (Goethe, 2002 [1774], nota 61, p. 123), por lo que entendemos que Goethe quiso hacer de Werther un conocedor de las lenguas clásicas.

intérprete llevaba en su nombre la sentencia.» (citado en Ruiz Bueno, 1955, p. 82).<sup>5</sup>

Baste lo antedicho en este breve prelude para presentar la idea de que Homero, como «*primitivo supremo*» (Honour, 1992, p. 101), fue recuperando a lo largo del siglo XVIII un lugar de honor en el mundo literario y filológico. Un fascinante artista iba a unirse a esta ‘irrepetible conjunción homérica’ y con su trabajo iba a dar a los poemas homéricos una vida y un encanto que difícilmente hubiera podido darle toda una eternidad de erudición clásica. Ese artista fue John Flaxman.<sup>6</sup>

### **John Flaxman: escultor....y dibujante.**

Nuestro artista nació en la ciudad de York en 1755, aunque pronto quedó instalado con su familia en Londres (New Street, Covent Garden), donde su padre abrió con cierto éxito una tienda de modelado de esculturas en escayola, negocio al que se unió el joven John desde temprana edad. Su educación no parece que disfrutara de la constancia y regularidad deseables, en parte por su salud endeble. Sin embargo, ciertas carencias en su formación fueron completadas, en cierta medida, en su propio hogar. El destino quiso que se cruzara pronto en su camino el reverendo A.S. Mathew, cuya esposa Harriet, impresionada por las cualidades y por las ganas de aprender de John, le permitió (cuando contaba sólo con 11 años de edad) acudir de vez en cuando a las reuniones que la *Blue Stockings Society*, uno de los clubs literarios más peculiares de Londres,<sup>7</sup> celebraba en su casa situada en Rathbone Place. En esas tertulias, Flaxman pudo escuchar cómo eran declamados pasajes de las obras de Homero y Virgilio, lo que influiría decisivamente en su amor por la Antigüedad clásica (Whinney, 1988, p. 337-338). Su juvenil imaginación quedó fascinada por las leyendas de los héroes y de los dioses griegos, datando en esa temprana fase de su vida el primer encargo informal (procedente de un tal Mr. Crutchley) y consistente en una serie de dibujos al carboncillo de tema clásico, entre ellos algunos basados en escenas de Homero (Cunningham, III, 1831, p. 243). Por otra parte, el joven Flaxman desplegó suficiente energía como para

---

<sup>5</sup> Un estado de la cuestión sobre esta primera traducción íntegra de la *Ilíada* puede consultarse en el excelente artículo de Pilar Hualde “*Ilíada* de Homero, en la traducción de Ignacio García Malo (1788)”. (2014).

<sup>6</sup> Aunque como será pronto visto, las primeras series de dibujos de Flaxman son cronológicamente anteriores a algunas de las obras de los autores citados en el prelude (como Wolff, Southey o Keats) hemos querido presentar una ambientación general acerca del interés que Homero volvía a suscitar y no meramente personas u obras en las que Flaxman basara directamente su obra.

<sup>7</sup> Ente sus miembros estarían personajes tan célebres como Edmund Burke o Samuel Johnson.

compaginar su trabajo en el negocio familiar con otros de carácter escultórico y de iniciativa propia. Entre los años 1767 y 1769 expuso en la *Free Society of Artists* en Pall Mall obras de tema clásico, no debiendo ser consideradas de poco mérito ya que al año siguiente le fueron franqueadas las puertas de la prestigiosa *Royal Academy* en calidad de estudiante. El año 1775 fue un punto de inflexión destacable en la vida de Flaxman: al tiempo que el negocio de su familia se trasladaba a una nueva sede en el concurrido Strand, sumó una nueva ocupación a sus quehaceres: además de su trabajo en la tienda familiar y de actuar como artífice de conjuntos escultóricos funerarios, comenzó a trabajar como diseñador de motivos ornamentales para la conocida empresa de porcelana Wedgwood, gracias en parte al hecho de que su padre había recibido encargos de ella con anterioridad. Por si esto fuera poco su vinculación con la *Royal Academy* le permitió exponer trabajos propios en sus salas durante los años siguientes. Hacia esas fechas comenzó su amistad con un todavía joven William Blake, cuya actividad profesional le vincularía a nuestro personaje más adelante por su intervención en el grabado de algunos de sus dibujos de los poemas de Homero y de la obra de Hesíodo. Durante los diez años (de 1775 a 1885) en los que Flaxman trabajó para Wedgwood, se consolidó su fama de poseer un temperamento diligente y trabajador, siempre haciendo esbozos o leyendo en busca de nuevos estímulos para su, ya de por sí fértil, imaginación artística. Aunque hizo muchos diseños de tema clásico para Wedgwood, inspirándose posiblemente en la gran colección de cerámica del célebre anticuario Sir William Hamilton una parte de la cual había sido adquirida por el Museo Británico en 1772, uno



La Apoteosis de Homero, diseño de John Flaxman. Imagen reproducida con autorización de The Walters Art Museum. Imagen 48.1473

de ellos se convertiría en icónico y casi en premonitorio, nos atreveríamos a decir para su futura fama: *La Apoteosis de Homero* (1778) que finalmente aparecería bajo la forma de un bajorrelieve en jaspe.

La nueva fábrica de Wedgwood en Staffordshire fue bautizada con el nombre de Etruria,<sup>8</sup> lo que ligaba su tipo de ornamentación con el mundo antiguo, muy en consonancia con los tiempos. Para la inauguración se acuñó incluso el lema “*Artes Etruriae Renascuntur*” (Wills, 1989, p. 50). También de ese prolífico período data el matrimonio de Flaxman con Ann Denman, lo que le permitió completar su felicidad profesional y artística con otra de índole privada, trasladándose a vivir al 27 de Wardour Street. Para ese momento su lista de contactos con gentes de renombre había aumentado considerablemente, entre ellos el poeta y coleccionista de obras de arte William Hayley y el retratista de moda George Romney. Ambos tomaron en algún momento bajo su patrocinio o mecenazgo al joven artista. Precisamente por consejo de Romney que había vivido en Italia, el matrimonio Flaxman decidió asentarse en Roma, instalándose en Via Felice, en un principio para dos años, tiempo que finalmente casi se cuadruplicó ya que permanecieron en suelo italiano entre 1787 y 1794. Para sufragar una estancia tan larga, no siendo un hombre adinerado, Flaxman contó con la ayuda del propio Wedgwood al tiempo que aceptaba encargos principalmente de viajeros ingleses de paso por Roma como parte del tradicional *Grand Tour* de moda en aquellos tiempos.<sup>9</sup> El propio Romney le pidió que le consiguiera una serie de copias en escayola de obras escultóricas notables para que adornaran su estudio y como modelos para copiar.<sup>10</sup> En una interesantísima carta a este particular mecenas, fechada en mayo de 1788, Flaxman le hizo saber que en Roma se había propuesto estudiar lo mejor del estilo clásico, al tiempo que le daba detallado informe de sus variadas excursiones por Paestum, Pompeya y Herculano, afirmando un tanto eufórica y, nos tememos que, exageradamente haber caminado «*sobre el mismo suelo donde estuvieron Homero,*

---

<sup>8</sup> Aunque muchos de los modelos que se utilizaban eran claramente de cerámica griega, había una cierta confusión en esa época acerca de su origen etrusco o griego.

<sup>9</sup> El *Grand Tour* formaba parte de la tradicional educación de las clases altas en Gran Bretaña y consistía en un viaje con connotaciones literarias y artísticas por el continente europeo, principalmente por Francia, Italia y, en ocasiones, por parte del territorio alemán. A este respecto el famoso Dr. Johnson diría: «*Un hombre que no haya estado en Italia siempre tiene conciencia de cierta inferioridad, pues no ha visto lo que se da por sentado que un hombre debe ver.*» (Boswell, 2007 [1791, p. 971).

<sup>10</sup> Romney le haría llegar 100 libras para sufragar el envío de las copias en escayola. (Constable, 1927, p. 35)

*Platón y Pitágoras*» (citado en Constable, 1927, p. 32). En la carta se hacía mención también a la colección de Sir Richard Worsley, un anticuario y coleccionista que volvía a Inglaterra con un cargamento de relieves griegos a los que Flaxman probablemente pudo tener acceso, impresionando de nuevo su imaginación artística (Constable, 1927, p. 34). En esos años ‘romanos’ Flaxman coincidió nada menos que con Antonio Canova, el gran escultor neoclásico, que elogiaría la habilidad del artista inglés. Pero de todos los trabajos que realizara o encargos que recibiera mientras duró su estancia en Italia uno especialmente le iba a proporcionar fama internacional: el conjunto de dibujos basados en pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea* que le fueron solicitados por Georgiana Hare Naylor (probablemente en nombre de su marido, el historiador Francis Hare Naylor), una mujer sobresaliente que había sido pupila de Sir Joshua Reynolds y que incluso había expuesto obras en la *Royal Academy*. Sin embargo, hoy sabemos que pudo tratarse de un encargo compartido; por una carta de la esposa de Flaxman (fecha en diciembre de 1792) a su cuñada Mary sabemos que “los dibujos homéricos” eran en un principio 60 y que habían sido encargados por un tal Mr. Udney<sup>11</sup> y por “Mr. Naylor” (sic). La misma fuente pone en nuestro conocimiento que Flaxman no disponía prácticamente de tiempo libre ya que mientras que por la mañana atendía sus trabajos escultóricos, las tardes se reservaban a los dibujos de los poemas homéricos (La carta ha sido reproducida por Bentley, 1964, p. 17). Hasta el precio que se acordó para cada lámina nos es conocido: unos 15 chelines, lo que teniendo en cuenta el número final de dibujos (34 en un comienzo para la *Ilíada* y 28 para la *Odisea*), supondría una nada despreciable cantidad.<sup>12</sup> Flaxman siempre defendió que estas láminas —convertidas en bellos grabados por la mano de Tommaso Piroli (célebre grabador italiano y amigo del gran artista Giovanni Piranesi y publicadas en 1793 en sendos volúmenes)—, eran imágenes independientes para ser contempladas junto a breves referencias textuales y en ningún caso ilustraciones para ser insertadas entre las páginas de nuevas ediciones de los poemas homéricos<sup>13</sup>, y quizá como punto de partida para futuros bajorrelieves

---

<sup>11</sup> Este tal Mr. Udney pudo ser Robert Fullerton Udney, miembro de la *Royal Society* y de la *Society of Antiquaries* en opinión del historiador del arte David Irwin, autor por otra parte de una monografía ya clásica sobre Flaxman (1979, p. 68).

<sup>12</sup> Teniendo en cuenta que 20 chelines (*shillings*) hacían una libra, el pago superaría las 45 libras esterlinas, una bonita suma para la época.

<sup>13</sup> Sin embargo, la casa editorial *H.G. Bohn* de Londres, publicaría en 1857 y 1858 (más de 30 años después de la muerte de Flaxman) la traducción de la *Ilíada* y la *Odisea* en la versión de Alexander Pope,

(Symmons en Bindman, 1979, p. 153). Lo mismo debía regir para otras series de dibujos, que cada vez le ocupaban más tiempo, basados en las obras de Dante y Esquilo. Las primeras ilustraciones grabadas fueron las de la *Odisea*, seguidas al poco por las de la *Ilíada*, pudiendo ser adquiridas (sin formar un libro encuadernado en cuyo formato se presentarían más tarde) por turistas o visitantes ocasionales. Los grabados de ambos poemas fueron embarcados camino de Inglaterra desde Livorno (en la Toscana) aunque en diferentes buques. Desgraciadamente la serie de la *Odisea* no llegaría felizmente a destino al ser interceptado el buque *Minerva*, en el que era transportada, por un navío de guerra francés (eran los tiempos del conflicto armado de varios países de Europa contra la Francia revolucionaria). Los grabados desaparecieron, quizás lanzados al mar junto con otros objetos (Symmons en Bindman, 1979, p.152). Lo que es realmente admirable es que a la edición romana de Piroli le sucederían otras en Inglaterra siendo una de las más destacadas la de 1805 en la que participaría William Blake como grabador. Precisamente para ésta y para posteriores ediciones se añadirían nuevas láminas, con lo que las escenas para la *Ilíada* llegarían a ser en total 39 y para la *Odisea* 34, once más que en la serie producida en Roma y grabada por Piroli. El éxito fue inmediato y sorprendió al propio Flaxman que nunca entendió muy bien la fama a la que se vio elevado de improviso. Algunas ciudades europeas y americanas se sumaron a la lista de las que contaban con nuevas ediciones de los grabados del gran dibujante inglés, la primera Leipzig (1804), luego Paris (1809) y Boston (1833) entre otras. Para la edición española habría que esperar un poco más, pero también llegaría finalmente (Madrid, 1860-1).

Continuando con este breve esbozo biográfico, en 1794 tuvo lugar el regreso de los Flaxman a Londres, donde les encontramos felizmente instalados en el 7 de Buckingham Street, su última y definitiva vivienda. Seis años más tarde, nuestro artista fue elegido miembro de la *Royal Academy*, mientras incansablemente continuaba su trabajo como escultor, en no pocas ocasiones con un evidente sentido patriótico (así los monumentos a Lord Mansfield, a Sir William Jones o al propio Horacio Nelson por citar sólo tres de una larguísima lista). Sin embargo, aunque siempre consideró la escultura como su principal oficio, no abandonó el dibujo. Esto ya había quedado

---

con los grabados completos basados en los dibujos de Flaxman a modo de ilustración (Bentley, 1964, p. 25).

patente en 1796 por las 40 ilustraciones para un poema de su propia factura, “The Knight of the Blazing Cross”, una alegoría acerca de un caballero cristiano<sup>14</sup> que tras pasar muchas y peligrosas pruebas vence finalmente «y tras entrar en el Paraíso regresa como un ángel de la guarda para ayudar a los hombres en la tierra» (Morris, 1915, pág. 10).

En el breve intervalo de la guerra con Francia que supuso la Paz de Amiens (1802) aprovechó para visitar Paris, aunque se negó a ser presentado a Bonaparte (como enemigo de Inglaterra) o a atender las muestras de cortesía del gran artista Jacques Louis David por su filiación jacobina (Whinney, 1988, p. 346). En años posteriores seguimos encontrando muestras evidentes de que Flaxman no desdeñó en modo alguno el dibujo como actividad. En 1810 —el mismo año en que fue nombrado profesor de escultura en la *Royal Academy*—, comenzó a trabajar en una serie de escenas que debían servir para una recreación del escudo de Aquiles<sup>15</sup> a cargo de dos orfebres (Rundell y Bridge) basándose en la descripción correspondiente de la *Ilíada* (XVIII. 470-607) que consultó en la traducción de Alexander Pope (Bindman, 1979, p. 87); y en 1817 una nueva serie de dibujos inspirados en la obra de Hesíodo, que finalmente serían grabados por William Blake de nuevo. Incansable en su actividad diaria, aún encontraría tiempo un año antes (1816) para participar en la indagación que hizo el Parlamento sobre la conveniencia o no de adquirir los controvertidos mármoles del Partenón (conocidos como *Elgin Marbles* en suelo británico). En su apoyo sin fisuras a la adquisición de los mismos había una mezcla de criterios: si por un lado los relieves griegos contribuirán a mejorar el progreso de las artes en Inglaterra y por tanto no había que dejar pasar esa oportunidad (*Report*, 1816, p.74)<sup>16</sup>, por otro lado había algo de ciego orgullo patriótico

---

<sup>14</sup> En el gusto por lo medieval de Flaxman quizá tuviera algo que ver la influencia de William Blake. Su amistad con él parece haber sido una constante en la vida de Flaxman, habiendo sido comparada con la de Wordsworth y Coleridge (Larrabee, 1943, p. 103). Por otra parte, el biógrafo de Flaxman W.G. Constable ya defendió hace aproximadamente 100 años la idea de que más que el espíritu clásico representaba en sus obras un ideal del cristianismo protestante (Constable, 1927, p. 52).

<sup>15</sup> El diseño de las escenas se prolongó a lo largo de varios años por sus muchas ocupaciones por lo que no estuvo completado antes de 1818. Apolo en su carro tirado por 4 caballos ocupa, majestuoso, el centro del escudo, mientras que alrededor y adaptándose al espacio circular se pueden ver casi un centenar de figuras en las actividades más variadas de acuerdo con la descripción de Homero, pero sin separar las escenas, en un relieve continuo. La versión en plata no estuvo terminada por los orfebres, que habían encargado el diseño a Flaxman, antes de 1821, justo a tiempo para la coronación del monarca Jorge IV.

<sup>16</sup> A la pregunta un tanto capciosa por parte del comité acerca de si a pesar de que el clima de Gran Bretaña fuera muy diferente al de Grecia, los mármoles estarían en su opinión suficientemente protegidos

que no le hizo preguntarse demasiado profundamente si Lord Elgin se había extralimitado al arrancar relieves del Partenón y no contentarse con las piezas que hubieran caído o fueran halladas en el suelo, única posibilidad a la que autorizaba el firmán o permiso de la Sublime Puerta.<sup>17</sup> La muerte de su esposa en 1820 fue un duro golpe para Flaxman, que vio reducida su fuerza vital y su entusiasmo en consonancia con ese luctuoso acontecimiento. Sin embargo, siguió trabajando e incluso pronunció una conferencia en homenaje a Canova dos años más tarde. El 7 de diciembre de 1826 moría John Flaxman, siendo enterrado en St. Giles-in-the-Fields en una ceremonia estrictamente privada (Colvin, 1998, VII, p. 259).

Pero no quisiéramos acabar esta sucinta biografía de Flaxman sin hacer, aunque sea brevemente, una semblanza de su carácter. Allan Cunningham, autor de una serie de biografías de artistas, que llegó a conocerle nos ha transmitido la idea de que fue «*de temperamento sereno y de mente entusiasta*» (Cunningham, III, 1831, p. 238), un tándem un tanto paradójico pero que encaja muy bien con la necesaria disciplina a la que debió someterse para llevar a cabo tantos proyectos que imaginó y emprendió en su ocupada vida. Flaxman fue igualmente objeto de la atención de John Thomas Smith (conservador de grabados y dibujos en el Museo Británico) en sus esbozos de artistas famosos de su tiempo —publicados en 1829, pocos años después de la muerte de Flaxman— y gracias a él conocemos que nuestro escultor y dibujante fue un hombre modesto, de sencilla vestimenta. La siguiente anécdota en la semblanza que Smith hizo de él nos acerca de un modo directo a una particularidad de su carácter: «*cuando aceptaba cualquier cosa de quien fuera (...) siempre elegía algo para darle a cambio de al menos el doble de valor de lo que había recibido*» (Smith en Whitten (ed.), II, 1920 [1829], p. 358). La misma autoridad nos presenta la idea de ciertos sentimientos religiosos que Flaxman atesoraba: «*aunque era apasionadamente aficionado a Homero (...) nunca estaba más complacido que cuando estaba ocupado en temas*

---

conservándolos a cubierto, Flaxman respondió lacónica pero inequívocamente: «completamente» (*Report*, 1816, p. 80).

<sup>17</sup> La Sublime Puerta era el nombre con el que se conocía en el ámbito diplomático al gobierno del imperio otomano. Por otra parte, era evidente que el reverendo Philip Hunt, que actuaba sobre el terreno en nombre de Elgin en este asunto era plenamente consciente que la autoridad del firmán estaba siendo ampliamente sobrepasada, incluso acudiendo a sobornos de las autoridades locales para que no pusieran impedimentos. Elgin defendió su actuación aludiendo a que trató de proteger los relieves del Partenón de la desidia de los turcos (St. Clair, 1998, pp. 89-96).

*sacros*»<sup>18</sup> (Smith en Whitten (ed.), I, 1920 [1829], p. 301). Ya ha sido mencionada antes la alegoría del caballero cristiano, en la que, por otra parte, se ha querido ver una marcada influencia de las ideas místicas de Emanuel Swedenborg, autor de *La Nueva Jerusalén y su doctrina celeste* (1758) y de *Arcana Cælestia* (1749-1758), escritos basados en una reinterpretación de las Sagradas Escrituras.<sup>19</sup> No obstante, autores como David Irwin en su excelente estudio sobre John Flaxman han señalado que otras obras como *El progreso del peregrino*, de John Bunyan, podían haber sido fuente de inspiración para “The Knight of the Blazing Cross”, antes que los propios escritos de Swedenborg (Irwin, 1979, p. 118). David Bindman, editor de un catálogo renombrado acerca de Flaxman y publicado por la *Royal Academy*, ha defendido también un cierto idealismo cristiano como fuente de la humanidad de su arte llegando a afirmar que «*en esto (Flaxman) pertenece más a la generación de Blake que a la de Reynolds*» (Bindman, 1979, p. 27)

En otro orden de cosas sabemos que Flaxman tenía «*un rostro benigno e inteligente*» en opinión del polifacético hombre de letras Henry Crabb Robinson que le trató desde al menos 1810, dejando constancia del hecho de que nuestra artista hablaba con gran modestia de sus propios diseños (Sadler, 1869, I, págs. 202 y 205). Conocemos por esta misma fuente que en 1811, cuando asistió a una de las conferencias sobre escultura de Flaxman en la *Royal Academy*, le oyó hablar como alguien «*que ama y honra su arte*» (Sadler, I, 1869, p. 206), mientras que de la noche de fin de año de 1813,

---

<sup>18</sup>. Una notable proporción de las obras escultóricas que hizo Flaxman a lo largo de su carrera fueron encargos para monumentos funerarios que serían colocados en iglesias o catedrales: Hacia sus últimos años podríamos citar los dos relieves de 1819 titulados *Fe y Caridad* para el monumento a Lady Spencer, y al año siguiente otro titulado *Instrucción religiosa* en homenaje al reverendo John Clowes, mientras que en 1821 trabajó en un grupo escultórico que tenía a San Miguel como protagonista. De hecho, sus mejores obras pueden ser contempladas en las catedrales de Westminster y San Pablo (Colvin, 1998 [1885-1901], VII, p. 258 y 259).

<sup>19</sup> Swedenborg afirmaba haber compuesto su obra gracias a su ‘experiencia propia’ tras haber disfrutado de la compañía y conversación de los ángeles, que le hicieron objeto casi de una nueva Revelación.... A este respecto es oportuno señalar que Flaxman, que no abandonó su fe anglicana, nunca se convirtió en un fanático seguidor de sus doctrinas, si bien es evidente que se sintió intrigado por los escritos del autor místico, llegando a apoyar la *London Printing Society* desde su fundación, origen de la conocida posteriormente como *Swedenborg Society* (Morris, 1915, pág. 8). Su simpatía por las ideas de la *New Church*, nombre con el que se conoció la secta de Swedenborg, fue una constante en su vida, si bien, al menos desde finales de la década de 1790, su participación activa decayó notablemente (Irwin, 1979, p. 116). Por su parte, William Blake pareció más proclive a aceptar ciertos postulados swedenborgianos aunque en relación a sus ideas místicas mantuviera una posición ambivalente. Recordemos a este respecto su conocido poema *Jerusalem* (1804?), musicado por Hubert Parry en 1916 y orquestado por Edward Elgar en 1922.

que pasó en casa de los Flaxman, dejó un retrato de nuestro personaje que es difícil de dejar de reproducir: «*Es infinitamente afable, sin perder nada de su respetabilidad (...) una mente superior, sin nada de ostentación o condescendencia.*» (Sadler, I, 1869, p. 272)

### **La estética neoclásica de Flaxman.**

Aunque Flaxman fuera único en su género, en parte, ocurre lo mismo con él que con otros artistas neoclásicos. Su obra representa un mundo antiguo reconstruido bajo la idea de una pureza casi inalcanzable, una imagen que nos dice más de lo que pensaban de la Antigüedad los artistas e intelectuales de finales del siglo XVIII que de la Antigüedad misma.... Asistimos a la reconstrucción de una época, la de Homero, de la que quedaba todo o casi todo por descubrir en ese momento, presentada ante nuestros ojos con el mágico poder de atracción de una Arcadia irreal rediviva. Así, en una carta del ya citado George Romney a William Hayley, un amigo común de él y de Flaxman, al tratar acerca de sus dibujos de la *Odisea*, llegó a afirmar que parecían «*como si hubieran sido hechos en la época en la que Homero vivió*» (*Catalogue*, 1918, pp. 12 y 13), un elogio que hoy en día nos provoca más bien una sonrisa de simpatía por lo fuera de lugar que queda.

Pero en su empeño de trabajar en pro de una Antigüedad ideal, Flaxman no estuvo sólo. Cuando dio comienzo a sus dibujos la visión neoclásica ya había dado pasos de gigante. Un nuevo estilo, «*severo y disciplinado, honesto, directo, anti-ilusionista, de una claridad sobria...*», leemos en el precioso libro *Neoclasicismo* de Hugh Honour (1992, p. 59), se había abierto camino en la Europa del siglo XVIII. Se valoraba la simplicidad por encima de todo, también en parte como reacción frente a los excesos ornamentales del Barroco y del Rococó; una sencillez en el arte que debía purificarlo todo incluyendo también ahí el ambicioso proyecto de elevar la dignidad humana. Desde un punto de vista técnico ya Diderot en sus pensamientos sobre pintura, escultura y otras artes, había recomendado «*pintar como se hablaba en Esparta*», proponiendo que aparecieran «*en poesía dramática y en pintura el menor número posible de personajes*» (Diderot, 1818 [1765], p. 548), una apelación al laconismo en el arte que encajaba a las mil maravillas con la idea de esa perfecta simplicidad preconizada por el ideal neoclásico.

Como ya ha sido anunciado al comienzo de este artículo, los viajes al Mediterráneo oriental tuvieron un importante papel en este renacimiento del gusto por lo griego en Europa, apareciendo en Inglaterra la expresión ‘Greek Revival’, si bien circunscrita especialmente al triunfo de un estilo helénico en arquitectura, y teniendo la ‘Society of Dilettanti’ un papel no pequeño en este fenómeno. Esta ‘grecomanía’ invadió sin descanso la literatura y las artes decorativas (Mordaunt Crook, 1972, p. 19-20), correspondiendo un gran mérito a los intrépidos James Stuart y Nicholas Revett, inmortalizados gracias a su obra en tres tomos *The Antiquities of Athens* y cuya primera entrega vio la luz en 1762. Su impacto fue enormemente grande, no sólo entre los ‘dilettanti’ (los dos autores lo eran) sino en el mundo artístico de la Inglaterra de la segunda mitad del s. XVIII. Cualquiera que pase hoy las páginas de esta monumental obra puede observar por sí mismo la elegancia y precisión de los dibujos que contiene. Es increíble lo magníficos que son.<sup>20</sup> Las metopas, el friso panatenaico y las cariátides estaban por primera vez al alcance de curiosos y estudiosos. En el prefacio, Stuart defendía la originalidad y trascendencia de lo helénico: «*los más admirados edificios que adornaron la ciudad imperial [Roma] no fueron sino imitaciones del arte griego*» (Stuart y Revett, 2008 [1762], p. I). Es cierto que otros viajeros contribuyeron igualmente a crear el ambiente proclive a un renacimiento del interés por todo lo griego, como el francés Julien-David Le Roy, cuya obra *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* apareció un poco antes de la de Stuart y Revett, en 1758.

Junto a los aventureros (que realmente arriesgaban su vida al visitar zonas en las que un occidental podía considerarse una *rara avis*) el principal responsable de esta adoración neoclásica por la Antigüedad griega tenía nombre y apellido: Johann Joachim Winckelmann. Sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755) dieron forma escrita a la definición por excelencia de la superioridad de lo griego al afirmar (en una prosa quizá un tanto homérica) que su característica esencial no era sino

la noble sencillez y la serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las

---

<sup>20</sup> Aunque algunos de los dibujos son de los propios autores, hubo un amplio elenco de artistas que trabajaron en la obra, entre los cuales estuvo el artista William Pars.

figuras de los griegos revela en el seno de todas las pasiones un alma grande y equilibrada (Winckelmann, 1998 [1755], p. 36).<sup>21</sup>

En su ensayo, Winckelmann no sólo estableció, triunfante, el que sería el slogan del neoclasicismo («la *noble sencillez y la serena grandeza*») sino que presentó ya claramente la idea de la belleza elevada sobre la naturaleza misma. Según él, este ideal podía verse sin lugar a dudas en la descripción pormenorizada de los cuerpos griegos que hiciera ya Homero: «*qué ágiles y flexibles sus nervios y sus músculos, qué ligero el entero edificio de su cuerpo. Así es como Homero nos representa a sus héroes*» (Winckelmann, 1998 [1755], p. 20). Pocos años después, llegaría a publicar el texto básico del nuevo pensamiento artístico de la época, nos referimos, claro está, a su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), texto en el que insiste en la elegancia del gesto, del movimiento del cuerpo, incluso de la indumentaria, introduciendo la idea de la importancia del dibujo: «*el secreto está en lo elevado de la idea y, al mismo tiempo, en la precisión de dibujo*» (Winckelmann, 1994 [1764], p. 171). En estos conceptos vemos mucho de lo que será el estilo y el arte de Flaxman. No es un dato menor, a este respecto, señalar que desde 1765 había una traducción inglesa disponible de las *Reflexiones* de Winckelmann gracias al artista de origen suizo pero afincado en Inglaterra Johann Heinrich Füssli (o Fusseli).

Más directamente relacionado con Flaxman emerge la figura de Sir Joshua Reynolds que en el tercero de sus célebres *Discursos sobre arte* para la *Royal Academy* anima al estudio de las obras de los escultores antiguos para acercarse a la belleza ideal (o estado perfecto de la naturaleza, como la denomina), rechazando los elementos ornamentales superfluos y alabando en general a los artistas de la Antigüedad por estar «*más cercanos a una deseable sencillez*» (Reynolds, III, 1891 [1770], especialmente pp, 86-92).

En esta ambientación de lo neoclásico no quisiéramos dejar de mencionar a dos autores que formaron parte destacada del ‘ambiente’ intelectual de la época. En primer lugar, Edmund Burke, que con su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) llegó a afirmar que la imitación —de un

---

<sup>21</sup> Acerca de la cuestión de la expresividad y de su conjugación con la «serena grandeza» en una obra como el *Laocoonte* que Winckelmann presentó (quizá muy poco afortunadamente) a modo de ejemplo, comenzaría posteriormente una polémica entre él y G.E. Lessing, publicando este último como respuesta su famoso *Laocoonte o los límites de la pintura y de la poesía* (1766)

estilo de arte, por ejemplo— puede ser y es una fuente de complacencia (Burke, 1985 [1757], p. 102), algo que, por otra parte, se adaptaba muy bien a la idea neoclásica de imitar a los antiguos como única manera de alcanzar la perfección. De igual manera contribuyó a sentar otra de las bases del nuevo estilo al consignar que «*la elevación del espíritu debe ser el fin principal de todos nuestros estudios*» (Burke, 1985[1757], p. 107) lo que podríamos enlazar sin demasiados problemas con ese tándem tan neoclásico de lo ético y lo estético. Aunque no vamos a analizar aquí por falta de espacio las sutiles explicaciones de Burke sobre lo sublime y lo bello, si que quisiéramos aclarar que gran parte de la obra dibujística de Flaxman entraría holgadamente dentro de la categoría de ‘lo bello’ que para el ensayista irlandés se caracterizaría esencialmente por el alejamiento de lo rectilíneo, así como por la gracia en la postura junto a la delicadeza y suavidad de las formas, llegando incluso a la fragilidad (Burke, 1985 [1757], pp. 183-193). En contadas ocasiones la obra de Flaxman entraría en el más escabroso terreno de la sublimidad que para Burke sería el reino de las emociones fuertes y los objetos terribles, algo en lo que, como veremos más adelante, Flaxman no se prodigó excesivamente. Esta distinción parece haber formado parte en alto grado de las preocupaciones estéticas de la época. A este respecto quisiéramos llamar en nuestra ayuda al segundo autor que anunciábamos antes y que no es otro que Immanuel Kant. En su obra *Lo bello y lo sublime* (1764) afirma que «*la cólera de un hombre terrible es sublime: el héroe de Homero tiene una sublimidad terrible*» mientras que «*una cierta blandura que fácilmente lleva a un cálido sentimiento de compasión es bella y amable*» (Kant, 1972 [1764], pp. 19 y 24). Flaxman en sus dibujos intentó eludir esa sublimidad terrible de la que habla Kant en beneficio de una visión más suave (es decir, más bella según ese silogismo). En otra de sus obras, *Crítica del Juicio* (1790), el filósofo de Königsberg revalidaba también otro de los aspectos que Winckelmann y el pensamiento neoclásico defendían, la primacía del dibujo:

Lo esencial es el dibujo, el cual no se acomoda al gusto por medio de una sensación agradable, sino únicamente agradando por la forma. Los colores (...) pueden muy bien animar el objeto (...) pero no le hacen digno de ser contemplado y declarado bello (Kant, 1876 [1790], p. 88).

Según esta línea de pensamiento estético, el contorno y el trazo de la línea simple, sin sombreado, se iba a convertir en la representación auténtica del modelo a copiar y por tanto de aquello que se consideraba más verdadero (Honour, 1992, p. 148).

Sería difícil encontrar un artista que encajara tan bien como lo hizo Flaxman con la mayoría de los argumentos que acabamos de exponer. Sus dibujos (que muchos consideraban superiores a los grabados hechos a partir de ellos) reflejaban la gracia, la elegancia y la simplicidad lineal que se habían convertido en canónicos para la mentalidad neoclásica, uno de cuyos objetivos declarados era el de ‘purificar’ el arte tomando como modelo a Grecia. Hugh Honour lo ha descrito muy bien al referirse a la primacía de lo conceptual frente a lo meramente visual con esas figuras de Flaxman «*inmóviles, dibujadas en el más arcaico estilo de línea pura y recortadas sobre un fondo plano*» (Honour, 1992, págs. 100 y 146). Precisamente la ausencia de sombreado les otorgaba un carácter especial en su sencillez, siendo evitados o eliminados todos los detalles innecesarios o superfluos, lo que les otorgó por su novedad una inmensa popularidad en toda Europa (Campbell, 1993, págs. 128 y 130). Por otra parte, la visión de la belleza de Flaxman enlazaba muy bien con el conocido concepto que ligaba en la Antigüedad lo ético y lo estético. A este respecto encontramos una interesante referencia a Homero en una de sus conferencias para la *Royal Academy*; «*Homero constantemente dota a sus dioses con belleza personal, acomodada a la perfección mental y poder inmortal de éstos, y también a sus héroes con los atributos de los dioses*» (Flaxman, 1829, p. 144). Un mundo de belleza humana y divina, representada ya en la Grecia antigua (en palabras de nuestro artista) «*para promover y celebrar la virtud y la excelencia*» (Flaxman, 1829, p. 211) en una clara alusión al antiguo concepto de la ‘*kalokaghatia*’, la equiparación de lo bello y lo bueno que tanto impresionó al espíritu neoclásico.

Hoy en día es un hecho bien establecido que no se puede reducir la obra dibujística de Flaxman a una mera copia de modelos griegos extraídos de la cerámica y los jarrones de las grandes colecciones que pudo ver y estudiar en su tiempo (recordemos a la ya mencionada de William Hamilton). Hay una parte importante de reinterpretación neoclásica. El mundo de los antiguos griegos no era tan perfecto como los artistas e intelectuales del siglo XVIII creían, pero en la obra de Flaxman nos movemos en un círculo de pureza y belleza formal de naturaleza casi transcendente, con un desarrollo de «*tema y estilo hacia un ideal universal que trasciende el tiempo*» (Wiebenson, 1964, p. 37), pero predominantemente dentro del marco de una pureza, sencillez y delicadeza de espíritu difíciles de encontrar en ningún otro artista, como ya

señaló C.L. Sparkes en su estudio decimonónico (1879, p. 7). La crítica moderna ha divagado ampliamente acerca de la copia o imitación que hiciera Flaxman de las figuras procedentes de la cerámica griega y, sin embargo, basta comparar las escenas de sus dibujos con las de las copas o cráteras helénicas para ver claramente que todo un mundo los separaba. No hay duda de que pudo servirle de inspiración, pero nuestro artista reconstruyó el mundo homérico en base a las ideas sobre la belleza imperantes en sus años de formación, siendo quizá en los pliegues donde más similitud pueda ser hallada si tal conexión pudiera ser finalmente establecida. En muchos aspectos, los dibujos de Flaxman y los grabados derivados de ellos, son más proporcionados, más ‘perfectos’ (dentro de un sentido neoclásico de la perfección, naturalmente) que las figuras que decoran los vasos cerámicos griegos. Pero esa perfección, tantas veces injustamente tildada de fría y rígida, e incluso de excesivamente formal y sobria, no carece de vida que le es insuflada por la espontaneidad de los trazos del artista que es capaz de combinar fuerza y delicadeza (Bindman, 1979, págs. 17 y 18).

### **Las escenas homéricas de Flaxman.**

Como en el presente trabajo sería prácticamente imposible analizar una por una las 73 escenas relativas a los poemas homéricos, dados los límites impuestos por la estructura y tamaño de un artículo como el que el lector tiene ahora en sus manos, nuestro estudio de las láminas consistirá en una aproximación más global basada en el tipo de las escenas elegidas por el autor, una indagación de la intención del artista, seguido finalmente de un comentario sobre la adecuación a la estética que los conforma.<sup>22</sup> Por otra parte, remitimos desde estas líneas al lector interesado a la obra de C.L. Sparkes *Flaxman's Classical Outlines* (1879) que incluye un repertorio completo

---

<sup>22</sup> Existe un trabajo ya desde los años 70 del siglo pasado que, en el mundo anglosajón, reina sobre el tema; nos referimos al volumen de R. Essick y J. La belle *Flaxman's illustrations to Homer* (1977, Dover Publications: New York) en el que cada una de las láminas cuenta con un comentario respecto a su adecuación al pasaje homérico al que se refiere, así como a las posibles relaciones o influencias con autores contemporáneos a Flaxman. Remitimos al lector interesado a la exhaustividad de esta renombrada obra.

de los grabados del artista inglés y que está disponible on-line [Ver bibliografía para el enlace correspondiente].

Desde un punto de vista general, puede ser afirmado que, aunque las escenas que dibujó Flaxman se basaran en pasajes concretos de los poemas de Homero, tienen mucho de recreación imaginativa desde una óptica neoclásica. A veces nos sorprende que pase de largo por temas que hubieran tenido sin duda una gran carga escénica para, por otra parte, introducir otros asuntos completamente colaterales o incluso mínimos para el desarrollo del argumento. Vamos a intentar acercarnos a continuación al modo en que Flaxman plasmó los escritos homéricos en sus elegantes dibujos, distinguiendo por separado ambos poemas.

**ILÍADA.** Al analizar los temas que aparecen en las imágenes que hiciera John Flaxman para la *Ilíada*, encontramos un curioso orden de prelación: En efecto, lo que más sorprende es que haya tan pocas ilustraciones de tema bélico (incluyendo héroes y deidades), apenas 8 de un conjunto de 39. Un estudio del desarrollo temático del poema

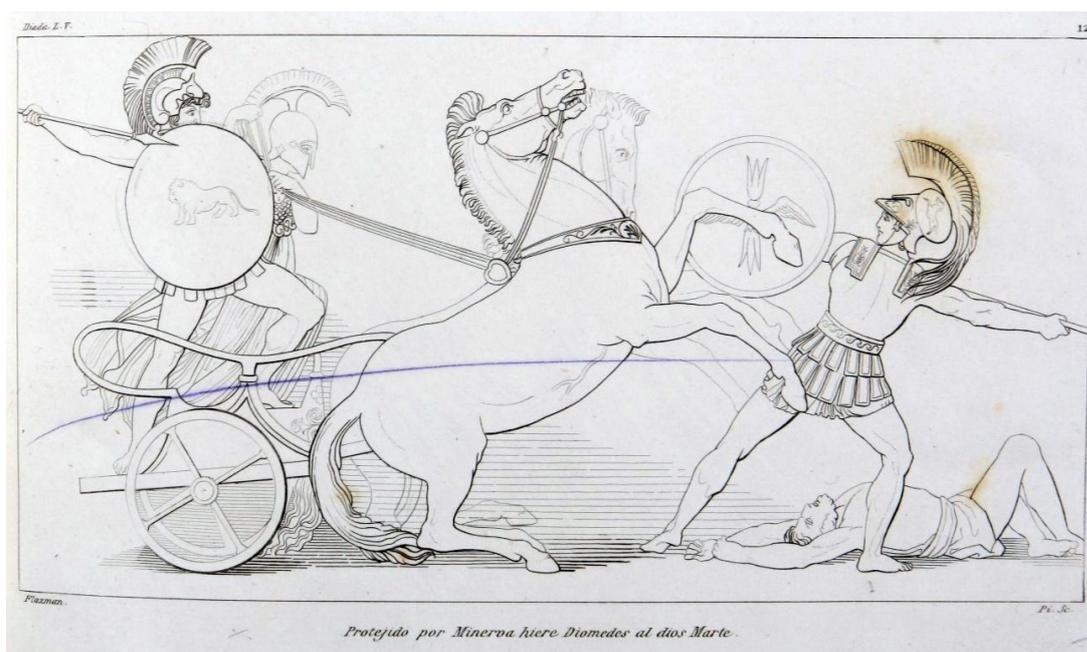


Lámina XII de Flaxman para la *Ilíada*. *Diomedes frente a Marte*. Fuente: *Obras completas de Flaxman grabadas al contorno por J. Pi i Margall* (1860). Volumen 1 [*Ilíada*]. Imagen reproducida con permiso de la Universitat de València. Biblioteca Històrica.

nos permite concluir que hay un intento evidente de suavizar el poema en la elección de Flaxman, en cierto modo para alejarlo de la épica de los combates hacia un mundo más paradisíaco en consonancia con la visión neoclásica de la Antigüedad. Es evidente que

la temática militar o de combate podía haber provocado un número mucho mayor de imágenes. De hecho, no sería inútil -en apoyo de lo acabado de afirmar- exponer una recapitulación de los momentos álgidos en cuanto a acciones de guerra a lo largo de la *Ilíada*. Efectivamente, ya desde un momento tan inicial como puede ser el canto II, tras la prueba de Agamenón, vemos acciones bélicas que se continúan, incluyendo el interludio expectante que supone el duelo Paris-Menelao, hasta prácticamente el canto VI inclusive, con grandes momentos culminantes como son la ‘aristía’ de Diómedes, que se atreve con hombres y dioses (Apolo, Venus y el mismo Marte).

Después del duelo entre Héctor y Áyax que conduce a una tregua en el canto VII, el siguiente nos vuelve a llevar al combate entre los dos ejércitos, y tras el paréntesis que supone el canto IX (centrado en el intento de aplacar el orgullo herido de Aquiles) se reanuda la escalada bélica (con la incursión nocturna de la Dolonía) en un *continuum* ininterrumpido desde el canto X al XVII, incluyendo la ‘aristía’ de Agamenón, la batalla junto a las naves, la Patroclea y la principalía de Menelao. Un breve paréntesis de dos cantos, dedicados a describir las nuevas armas de Aquiles y a su renuncia a la cólera, da paso a un nuevo aluvión de combates desde los cantos XX a XXII, en los que luchan hombres y dioses. En total 17 cantos de un total de 24 dedicados a describir acciones de combate o de guerra. No hay duda de que un número tan elevado habría podido proporcionar en consonancia un número mayor de escenas relacionadas con la propia guerra, pero de nuevo debemos recordar que nos encontramos en el caso de las ilustraciones de Flaxman con una reinterpretación neoclásica del poema homérico. Un número mayor de ese tipo de escenas hubiera llevado a una presentación menos racional y ética del pasado, algo a lo que el siglo XVIII era claramente renuente. Sorprende a este respecto que de los combates singulares que pueblan el poema, sólo el de Héctor y Áyax fuera seleccionado por nuestro dibujante, dejando de lado algunos tan destacados como el de Paris y Menelao al comienzo o el mismo de Aquiles y Héctor, del que sólo vemos en los grabados su triste desenlace.

Por su parte, el número de escenas en los grabados de Flaxman que incluyen personajes del poema en asambleas, reuniones, conversaciones o parlamentos (fuera del campo de batalla) proporcionalmente están mejor representadas (son 9) que las escenas de combate. Los principales momentos temáticos en este campo fueron recogidos por

Flaxman en sus dibujos, como la premonitoria despedida de Héctor y Andrómaca del canto VI o la embajada a Aquiles para que renuncie a su cólera, inserta en el canto IX. Y aunque echemos de menos ver una mayor presencia de Néstor aconsejando sabiamente (canto X y otros) o narrando sus viejas historias (canto XI y otros) o al rey Príamo en el muro de Troya junto a Hécuba (canto XXII) o en culminante conversación con Aquiles, tras la muerte de Héctor (canto XXIV) —por citar sólo algunos casi indispensables—, el número de dibujos que Flaxman dedicó a este tipo de escenas es notable, proporcionando un ambiente y una visión más aceptable y menos irracional en su acercamiento al poema.

El número incluso llegará a duplicarse en el caso de escenas que tienen divinidades claramente como protagonistas (16) y eso que en nuestra contabilidad no hemos incluido para esta cifra aquellas en las que aparecen deidades sin un claro protagonismo o que tuvieran, generalmente hablando, un marcado carácter bélico. No hay duda de que para representar este campo hay mucho donde acudir en la *Ilíada*, pero no deja de ser un hecho notable y que nos gustaría destacar, el que nuestro dibujante incluso acudiera a motivos que sólo muy de pasada se citan por Homero en materia mitológica. Así, por ilustrar nuestro argumento con algunos ejemplos, la inclusión de temas como los de Briareo, Tetis y Zeus (lámina IV), el de Marte retenido por Oto y Efialtes (lámina XI), el Sueño protegido de la cólera de Zeus por la noche con su manto (lámina XXIII) o el mismísimo Juicio de Paris (debido a una cita escueta en el canto XXIV) pertenecen a un mundo claramente colateral si nos atenemos a la temática estricta del poema: la cólera de Aquiles y sus consecuencias para la guerra por Troya. No hay duda de que la presencia de los dioses olímpicos es capital a lo largo de todo el poema, (casi a modo de mundo paralelo al de los sufridos mortales): asistimos a sus rencillas y preferencias por un bando o por otro, su intervención directa en el desarrollo de los hechos, tan evidente en los casos de Venus Afrodita y Atenea, el enfado de Zeus, la ayuda eficaz de Tetis para que su hijo cuente con la mejor de las armaduras en su vuelta al combate y un sinfín de actuaciones que sería prolijo e innecesario citar ahora. Aunque es evidente que incluso Flaxman podía haber encontrado más temas acerca de las deidades que aparecen en el poema, tampoco lo es menos que se dedicó con mayor entusiasmo a este apartado en su búsqueda de temas para las ilustraciones. No se trata, a

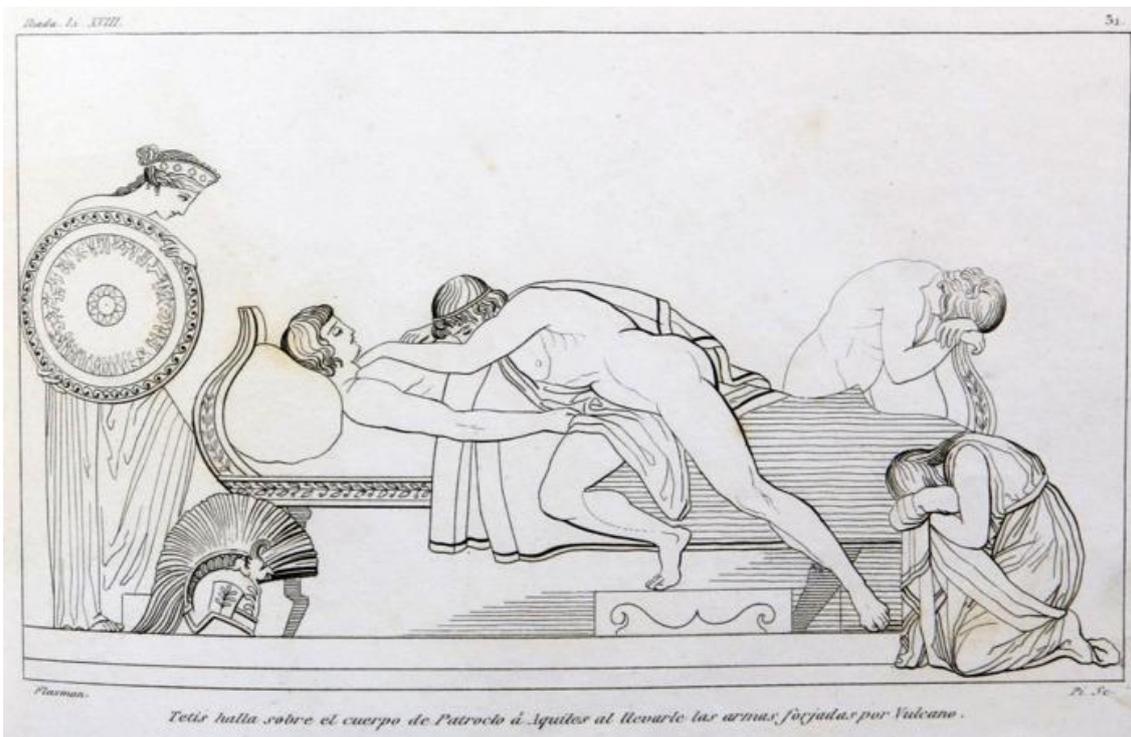


Lámina XXXI de Flaxman para la *Iliada*. *El duelo de Aquiles por Patroclo*. Fuente: *Obras completas de Flaxman grabadas al contorno por J. Pi i Margall* (1860). Volumen 1 [*Iliada*]. Imagen reproducida con permiso de la Universitat de València. Biblioteca Històrica.

nuestro entender, de presentar exactamente un mundo idealizado con esa elección, pues leyendo el poema dudamos que nadie pudiera dejar de ver cómo el mundo de los dioses es tan complejo y lleno de vanidades como el de los mortales, pero sí de presentar un entorno en el que los héroes, aún con su destino señalado ineluctablemente por fuerzas superiores y muchas veces incomprensibles, son capaces de mostrar serenidad y grandeza, dos de los ideales del neoclasicismo tanto en su vertiente ética como estética. Finalmente, una presencia discreta fue reservada por Flaxman para escenas de carácter funerario o de duelo (4) aunque justificada al estar referidas éstas a los dos grandes y únicos funerales en el poema, los de Patroclo (canto XXIII) y Héctor (canto XXIV), si dejamos de lado la representación alegórica de los restos mortales de Sarpedón (canto XVI). En cuanto a la escena alegórica dedicada a Homero invocando a la musa para que comience la narración está igual y plenamente justificada.

**Desde el punto de vista del estilo**, la mayoría de las escenas de Flaxman para la *Iliada* muestran un aire claramente escultórico por la pose que adoptan las figuras, lo que no es nada extraño teniendo en cuenta que Flaxman era realmente escultor de profesión. Así ocurre en las escenas de combate, en las que los héroes parecen haber

sido detenidos en el instante mismo de acometerse como si hubieran parado para ser dibujados convenientemente (caso de la escena XXVI con el combate por el cuerpo de Patroclo), o en las que, sin ser de lucha, muestran agitación como en la propia lámina II correspondiente a la cólera de Aquiles en la asamblea. La impasibilidad de los reunidos contrasta sobremanera con la figura del héroe enfurecido, del que la posición agitada de su cuerpo nos introduce directamente al argumento de la pieza. Incluso en una escena colectiva como la que representa a las deidades que acuden a la batalla (lámina XXXII) vemos claramente poses escultóricas un tanto alejadas de la realidad, como si el autor hubiera tenido quizás en mente convertir finalmente su proyecto en esbozos para un relieve. No hay paisaje reconocible o apreciable, pareciendo surgir muchas escenas de un ensueño. Sólo en los seres gigantescos o terribles observamos una expresión de cólera o de enfado con el ceño fruncido. Es el caso del gigante Briareo de la escena IV cuyo perfil recuerda casi la ‘terribilitá’ del Moisés de Miguel Ángel, o de los gigantes Oto y Efialtés (en la lámina XI), con sus ojos extraordinariamente abiertos e inquietantes, e incluso de la representación de la Discordia con su vuelo enloquecido (lámina XX). No es esto, sin embargo, lo habitual en las escenas de la *Ilíada* de Flaxman. Curiosamente los caballos, cuando aparecen, muestran generalmente mayores signos de agitación y contribuyen a aumentar la tensión de las escenas de guerra, con sus patas arañando el aire, sus claros escorzos y sus rostros alterados en mitad de la refriega.

En general, las emociones, cuando aparecen, son contenidas y, como norma, en aquéllas donde predominan las figuras femeninas encontramos dulzura y elegante pose, con pliegues sin sombra que caen delicadamente, como las escenas VII y VIII dedicadas a Helena o la que nos muestra a Tetis y sus nereidas (lámina XXVII). La expresividad la vemos mejor conseguida por la posición del cuerpo que por los propios rostros, a veces un tanto impasibles. El del plegado de las vestimentas es uno de los aspectos de mayor detalle en los dibujos de Flaxman, consiguiendo dar más fuerza a la imagen, con esas perfectas líneas rectilíneas o ligeramente curvadas y que apelan constantemente a una idea de la belleza serena y comprensible. La agitación de los pliegues, cuando se produce, ayuda a traducir el movimiento y romper la pasividad o la pose imperante.

Por último, señalar algunos aspectos anacrónicos que se refieren a la panoplia o equipo militar con el que Flaxman viste a sus héroes. En la lámina XIV vemos al troya-



Lámina XXXIV de Flaxman para la *Iliada*. *Andrómaca se desvanece ante el cuerpo de Héctor*. Fuente: *Obras completas de Flaxman grabadas al contorno por J. Pi i Margall* (1860). Volumen 1 [*Iliada*]. Imagen reproducida con permiso de la Universitat de València. Biblioteca Històrica.

no Héctor despidiéndose de Andrómaca y al tiempo mostrándonos en primer plano su equipamiento que nos recuerda más al del hoplita clásico que al de un combatiente en tiempos de Homero, una confusión ciertamente disculpable por todo aquello que se ignoraba en época de Flaxman acerca del pasado griego anterior al período estrictamente clásico. Incluso algunos cascos nos recuerdan al mundo romano en este *totum revolutum* de los conocimientos arqueológicos del siglo XVIII.

**ODISEA.** El hilo argumental de la *Odisea*, tan alejado del de la *Iliada*, proporcionó a Flaxman numerosos motivos para dibujar escenas quizá más acordes a una estética que no pretendía insistir demasiado en los elementos bélicos relacionados con la Antigüedad. En primer lugar, no es de extrañar que haya un número de láminas dedicadas a escenas de carácter cotidiano superior a cualquier otro (18 de las 34 que componen el conjunto en este caso), incluyendo reuniones o conversaciones, aunque a veces estén salpicadas por la presencia de deidades. Así podemos ver al aedo Femio cantando el regreso de los griegos ante los pretendientes de Penélope (lámina II), a éstos descubriendo la astucia de Penélope (lámina IV), a Nausícaa en lúdica imagen o condu-



Lámina XI de Flaxman para la *Odisea*. Nausícaa conduce a Odiseo al palacio. Fuente: *Obras completas de Flaxman grabadas al contorno por J. Pi i Margall* (1860). Volumen 2 [*Odisea*]. Imagen reproducida con permiso de la a Universitat de València. Biblioteca Històrica.

ciendo a Odiseo al palacio de los feacios (láminas X y XI) o narrando sus desventuras, e incluso escuchando el sitio y caída de Troya de labios de Demódoco (láminas XII y XIII). Igualmente podríamos incluir aquí las escenas de conversación entre Odiseo y el porquero Eumeo (láminas XXIII y XXIV), o al rey de Ítaca reconocido por su fiel perro o por su nodriza Euriclea (láminas XXVI y XXVIII). El segundo conjunto de escenas elegidas por Flaxman para ilustrar la *Odisea* es la que se relacionan directamente con el tratamiento de divinidades como protagonistas, unas 8 del total, dando comienzo ya desde la lámina I con un imponente Zeus acompañado de Hermes y Atenea, y continuando con la II en la que se ve la grácil figura de Atenea que acude en ayuda de Telémaco. Igualmente podría incluirse en esta sección la escena en la que se ve a Hermes enviado por Zeus ante Calipso (lámina VIII) o la de Lampetia acudiendo a quejarse ante Apolo que conduce un hermoso carro tirado por 4 caballos (lámina XXI); también la de los hermanos Apolo y Artemisa flechando con sus arcos (lámina XXIV).

Un número similar, y muy relacionado temáticamente con el anterior, es el de las escenas de marcado carácter sobrenatural (7 del total). Destacaríamos aquí la del rey de

los lestrigones dando rienda suelta a su crueldad (lámina XV), las muy inquietantes de Odiseo bajando a los infiernos (lámina XVII) o la de Hermes conduciendo las almas de los pretendientes ya muertos (lámina XXXIII), sin olvidar, claro, la dramática escena de Scilla devorando a los compañeros de Odiseo (lámina XX). Los dos grupos menores en esta clasificación corresponderían, por un lado, a las escenas de lucha<sup>23</sup>, entre las que in-

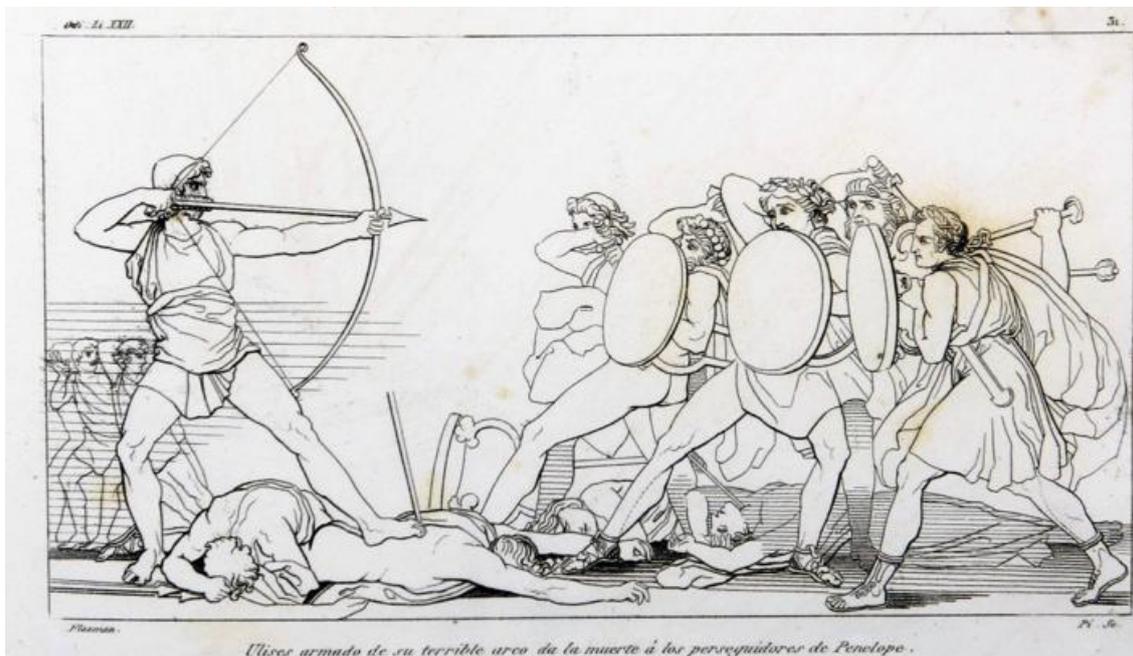


Lámina XXXI de Flaxman para *La Odisea*. Odiseo dispara su arco contra los pretendientes. Fuente: *Obras completas de Flaxman grabadas al contorno por J. Pi i Margall* (1860). Volumen 2 [*Odisea*]. Imagen reproducida con permiso de la Universitat de València. Biblioteca Històrica.

cluiríamos (advirtiendo que la de los lestrigones y la de Scilla podrían entrar aquí igualmente con lo que sumarian 4) la del pugilato de Odiseo con el mendigo Iro (lámina XXVIII) así como el momento culminante de los pretendientes siendo abatidos por el arco de Odiseo (lámina XXXI); y, por otro las escenas de carácter marino que salpican brevemente el conjunto (apenas 3 del total, reclasificando también algunas) lo que nos llama la atención teniendo en cuenta la naturaleza en gran medida marítima del poema. La escena IX nos muestra a un Odiseo abrazado al mástil en medio del temporal

<sup>23</sup> Si se suman las escenas de los grupos señalados el número total excede al de 34 láminas de Flaxman. Esta aparente paradoja se explica por el hecho de algunas de las escenas han sido consideradas en más de una sección. Tal ha sido el caso de la escena número 15 (contabilizada en dos secciones) e igualmente las láminas 19 y 20 (contabilizadas por su carácter polifacético en varias secciones).

enviado por Poseidón, mientras que en las ya mencionadas láminas XIX y XX vemos sendas representaciones del barco frente a la isla de las sirenas y junto al terrible Scilla.

**En cuanto al estilo para las escenas de la *Odisea***, predomina en general un ambiente elegante y de expresión contenida como en el caso de la *Iliada*, ya que incluso en los casos en los que la emoción aflora Flaxman no permite que veamos al protagonis-



Lámina XXX de Flaxman para la *Odisea*. Penélope llevando el arco de Odiseo. Fuente: *Obras completas de Flaxman grabadas al contorno por J. Pi i Margall* (1860). Volumen 2 [*Odisea*]. Imagen reproducida con permiso de la Universitat de València. Biblioteca Històrica.

ta desencajado, acudiendo al recurso de presentarlo cabizbajo o cubriéndose el rostro con las manos; así lo podemos observar en las escenas en las que Odiseo escucha el canto del aedo Demódoco y cuando suplica a Circe que restituya a sus compañeros a su antigua forma (láminas XIII y XVI). También como en la *Iliada*, la expresividad parece haber descansado más en la posición del cuerpo que en la representación del gesto, lo que ha hecho que la crítica posterior tildara a Flaxman de frío o parco en plasmar emociones humanas. Así lo vemos igualmente en la escena XXX en la que aparece Penélope cabizbaja y con expresión contenida llevando el arco de su esposo para la prueba que precedería al desenlace final.

En las escenas que hemos catalogado como ‘sobrenaturales’ por su especial carácter es donde encontramos una menor contención mostrándose tensiones emocionales mayores; incluso el miedo y la crueldad hacen acto de aparición, como ya ha sido sugerido, en la del rey de los lestrigones, en la de Scilla con su rostro desencajado y furioso y en la de los infiernos con figuras casi fantasmagóricas. Son representaciones en las que Flaxman parece haber dejado de lado, si bien brevemente, su delicado neoclasicismo. Sin alcanzar esas figuraciones oníricas y alarmantes que harían famoso a William Blake, hay algo de intranquilidad y de abandono de la ‘*kalokagathia*’ en ellas, quizá para que las otras, más dentro del marco del comedimiento neoclásico, nos devuelvan a un mundo comprensible. Los rostros de Polifemo, de Antífates, o de Scilla (respectivamente las ya citadas láminas XIV, XV y XX) se deforman abandonando el patrón de belleza clásica al tiempo que sus gigantescos y desproporcionados cuerpos se arquean de un modo poco elegante, a veces con marcados escorzos. A este respecto es curioso señalar cómo una escena de marcado carácter morboso como la de Odiseo y sus compañeros cegando a Polifemo con una estaca, siendo importante como lo es ese episodio, fue dejada de lado finalmente por Flaxman como demasiado fuerte o impactante para la sensibilidad neoclásica. No obstante, las figuras que pueblan los infiernos en las escenas referidas a ellos, parecen en efecto pertenecer a un mundo horrible y deshumanizado a pesar de haber sido tratadas esquemáticamente.

Como ya comentamos para las escenas de la *Ilíada*, Flaxman diseña sus figuras con un fuerte sentido escultórico: El Zeus sedente en la primera de las láminas, Leucotea en la escena del naufragio (lámina IX) o el Apolo (acompañado de Artemisa) con el arco en la mano parecen recién sacados de una escultura o grupo estatuario (lámina XXIV). Otro elemento también recurrente en los dibujos homéricos de Flaxman es el de los pliegues sin sombra pero muy trabajados y que vemos reflejado principalmente en las escenas con mayor presencia femenina. Quisiéramos mencionar aquí también que apenas hay escenas con caballos en la *Odisea* y de las que hay, sólo en una de ellas vemos esa agitación de los rostros de los animales o esa agitación de las patas que ya vimos en las escenas de la *Ilíada*. Nos referimos a la espléndida lámina (ya citada) de Lampetia acudiendo ante Apolo en su magnífico carro (lámina XXI).

## Flaxman en España.

España se sumó a mediados de siglo XIX a las numerosas ediciones de los grabados de Flaxman que iban apareciendo en Europa, gracias fundamentalmente a los esfuerzos del editor e impresor Manuel de Rivadeneyra. Bajo el título *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Joaquín Pi i Margall* se iban a presentar los célebres trabajos dibujísticos del autor inglés al público de habla hispana. Pi i Margall, hermano del famoso político republicano federalista, era un reputado grabador y fue el artífice material de la versión que se iba a comercializar en España.<sup>24</sup>

Datos precisos acerca de la edición española de estas *Obras completas de Flaxman* pueden encontrarse en el imprescindible trabajo de J.M. Matilla, E. Villena et al., *Flaxman y la difusión del modelo clásico* (Madrid, 1995). Se trata de un excelente ensayo de varios autores que recomendamos encarecidamente desde estas páginas a todos aquellos que deseen conocer los pormenores de la edición decimonónica española de los grabados del autor inglés, no sólo de Homero, sino también de Esquilo, Hesíodo y Dante, y que es citada como libro de referencia entre los pocos títulos que aparecen mencionados en la página web de la *Royal Academy* dedicada a los dibujos de John Flaxman.<sup>25</sup> La edición de Rivadeneyra se presentó ante el público, según rezaba el prospecto de propaganda, como «*un verdadero servicio a las artes españolas*» (Barrena en Matilla et al., 1995, pág. 37), una idea que planteaba así la continuidad del viejo objetivo neoclásico de mejorar el gusto y las artes en general, aunque en este caso ya se hubiera sobrepasado la mitad del siglo XIX. Los grabados fueron apareciendo de manera regular cada dos semanas desde 1859 a razón de 6 láminas cada vez (Barrena en Matilla et al., 1995, pág. 38), que luego podrían ser encuadernadas para conformar el volumen con los grabados completos. De esa manera se economizaba el precio para los posibles adquirientes que podían contentarse con adquirir un conjunto de los grabados simplemente y no la obra entera y proporcionaba ingresos al editor para seguir con el

---

<sup>24</sup> La obra llevaba dedicatoria al insigne pintor Federico de Madrazo, que fuera director del Museo del Prado entre 1860 y 1868, y con quien la historia del arte tiene una deuda innegable por su fascinante retrato de Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches (1853).

<sup>25</sup> Se trata de una notable deferencia teniendo en cuenta que esa institución conserva los dibujos originales de Flaxman y también por el hecho de que sólo son citados tres estudios modernos sobre ellos en las referencias bibliográficas. Puede consultarse directamente esta mención en el siguiente enlace de la *Royal Academy*: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/the-iliad-of-homer-engraved-from-the-compositions-of-iohn-flaxman-r-a>

grabado calcográfico (en láminas de cobre).<sup>26</sup> Pi i Margall se había formado en Barcelona, afianzando posteriormente en París sus conocimientos en el arte del grabado. Precisamente tomaría de Francia las bellas estampas de Flaxman grabadas por Achille Réveil (datadas en 1835) como material con el que trabajar,<sup>27</sup> siendo el resultado final una obra magnífica que habla por sí sola de la maestría del insigne grabador español, algo de lo que podemos dar fe al haber sido una de las ediciones originales de 1860 (conservada en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València), fuente principal para el estudio de los dibujos de Flaxman en este artículo.<sup>28</sup>

Como parte no menor de esta última sección del artículo, hay un aspecto que nos gustaría comentar (aunque sin intención de exhaustividad) como es el uso que se hizo de las ilustraciones de Flaxman en España. Con alguna que otra excepción, que pensamos señalar en su momento, hasta donde nos ha permitido llegar nuestra indagación puede ser afirmado que mayoritariamente sirvieron de acompañamiento a ediciones de los textos homéricos, contraviniendo así la idea inicial de Flaxman. En el listado que hemos pergeñado para este estudio, **la editorial Montaner y Simón** tiene reservado el honor de haber iniciado esa tradición en su edición de la *Ilíada* (1908) y de la *Odisea* (1910) al incluir junto al texto de la magnífica traducción literal del griego (en prosa) de Luis Segalà y Estalella, los grabados de Flaxman y A.J. Church en el primer caso y nuevamente de Flaxman junto a los de Wal Paget<sup>29</sup> en el segundo, anunciados ya en la primera página como eficaz reclamo editorial. Poco después de esas fechas **la editorial Prometeo de Valencia** publicaría sendas traducciones de los poemas

<sup>26</sup> Una segunda edición en 1873 sustituiría el sistema calcográfico por el más moderno sistema de la fotocincografía, al tiempo que se agilizaban las entregas que a partir de ese momento serían semanales (Barrena en Matilla et al., 1995, pág. 38)

<sup>27</sup> El procedimiento técnico puede ser consultado en el excelente estudio de Javier Blas Benito “De la estampa a la reproducción fotomecánica. Consideraciones técnicas sobre las composiciones de Flaxman”, inserto en la obra citada de Matilla y Villena (1995). *Grosso modo* podría simplificarse el método del siguiente modo: se calca el modelo sobre el barniz con el que se ha impregnado una plancha metálica generalmente de cobre para a continuación repasar el dibujo con un instrumento puntiagudo. A continuación, se sumerge todo en una cubeta con ácido rebajado que altera la zona de metal al aire por haber desaparecido el barniz protector al ser rasgado por el dibujo calcado. Se elimina todo el barniz y queda el metal con las líneas grabadas que se resaltan gracias al empleo del buril. A partir de ese momento ya se puede emplear como plancha de impresión, aunque se va desgastando la calidad de la misma a medida que se emplea (Blas Benito en Matilla et al., 1995, pág. 43).

<sup>28</sup> Una relación de las 73 escenas homéricas de Flaxman reproducidas en la edición de Rivadeneyra puede ser consultada al final de este artículo con su correspondencia con respecto a los pasajes homéricos que ilustra. [Ver ANEXOS finales]

<sup>29</sup> Hermano de Sidney Paget, el célebre ilustrador de las historias de Sherlock Holmes, de quién se dice que tomó a Walter (Wal) como modelo para la fisonomía del inmortal detective.

homéricos, aunque no directamente del griego sino de la versión francesa de Leconte de Lisle. Una cierta anomalía acompañó, desgraciadamente, estas ediciones en relación a Flaxman: Si por un lado no se le cita en los créditos de presentación, pronto se hace evidente que se hizo uso de los grabados para ilustrar el comienzo de los cantos, aunque en número reducido y repitiéndolos con cierta desconsideración respecto al avance del argumento.<sup>30</sup> La misma editorial hizo uso de alguno de los grabados en esas mismas fechas para presentar otras obras de tema antiguo: *La vida íntima de los griegos y los romanos*, de J. Stewart muestra sólo en la portada la lámina de Flaxman para la *Odisea* en la que puede verse al aedo Femio cantando ante los pretendientes.

La década de los años 30 del siglo XX vio nacer una nueva experiencia editorial en relación a Flaxman, la patrocinada por **la editorial Iberia** en sus Ediciones Popula-

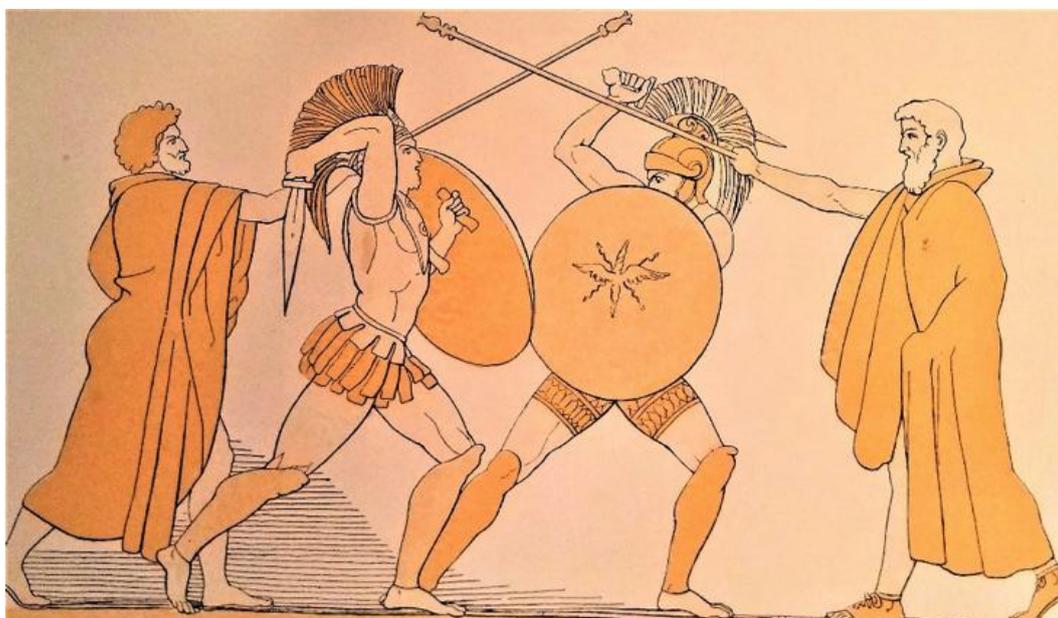


Ilustración con uno de los grabados de Flaxman coloreados. Corresponde al combate entre Héctor y Áyax. Lámina XV de la serie para la *Ilíada*. Fuente: *Ilíada*. Iberia (1932), frente a pág. 48 [Fotografía propia]

res. Perteneciente a la colección “Las grandes Obras maestras de la Literatura universal”, aparecieron en 1932 la *Ilíada* y la *Odisea* (sin consignar tristemente el origen de la traducción) ilustradas igualmente, como se anuncia en la primera página,

<sup>30</sup> En el caso de la *Odisea* sólo encontramos reproducidos 6 de los grabados de Flaxman en repetición constante.

con los grabados de Flaxman, aunque ‘decorados’ en esta ocasión por H.A. Munné que les dio una apariencia coloreada, algo que nuestro artista inglés y el espíritu neoclásico en su conjunto muy probablemente hubieran criticado, pero que les aportó una nueva vitalidad difícil de negar al contemplarlas hoy en día. No todos los grabados de Flaxman fueron incluidos de todos modos en la edición de Iberia: en el caso de la *Ilíada* sólo 32 de los 39 que conformaban el total, y 31 de los 34 para la *Odisea*.

Hacia mediados de siglo XX la publicación de las *Obras Completas de Homero* (1946) por **la editorial Joaquín Gil** incluyó a modo de acompañamiento la práctica totalidad de los grabados de Flaxman (72 de los 73 que componen el conjunto), al tiempo que recuperaba la traducción de Luis Segalà en un tándem que ya se ha convertido en un clásico de las ediciones homéricas en España. En la década de los años 50 del pasado siglo, **la editorial Aguilar** que ya había publicado a Homero anteriormente en ediciones de pequeño formato (Colección Crisol números 140 y 141) comenzó a incluir la totalidad de las 73 ilustraciones de Flaxman, remitiendo como fuente a la versión inglesa de 1805 en sus ediciones para la *Ilíada* (1953) y para la *Odisea* (1956). Su pequeño formato (dieciseisavo) obligaba a incluir las ilustraciones a tamaño completo de la página, aunque en algún caso puede comprobarse cómo al estar insertas en el texto sufría el detalle. La edición de Aguilar de los años 70 en su colección ‘Joya’ (serie extra, nº 101) incluyó conjuntamente los dos poemas de Homero en un sólo volumen igualmente con la totalidad de las ilustraciones de Flaxman en un volumen muy manejable y atractivo, cuyo tamaño (al ser una edición en octavo) permitía un mejor disfrute de las imágenes. Aguilar aún utilizaría el recurso a los grabados de Flaxman en la publicación de otras obras. A modo de ejemplo puede contemplarse en la portada de su edición del tratado de Cicerón *De la amistad* (1964) la reproducción del grabado de Flaxman acerca del duelo de Aquiles por Patroclo.

En los años 60 **la editorial Mateu**, aunque no se trataba de ediciones íntegras, lanzó en su serie de “Libros condensados” sendas ediciones de la *Ilíada* y la *Odisea* (1963) con traducción, adaptación y notas de R. Ballester Escalas y que incluían algunas de las ilustraciones de Flaxman como parte de su atractivo.

Al tiempo que aparecía la bella edición de Aguilar de los años 70, **la editorial J. Pérez del Hoyo** sacaba a la luz una edición de los poemas de Homero con la serie completa de grabados aludiendo en su primera página a la versión de 1805 como en el

caso anterior. En las imágenes que hemos podido ver de esta edición de Pérez del Hoyo y en el ejemplar consultado aparece consignada erróneamente la referencia al dibujante inglés que aparece bajo la extraña ortografía de ‘Jhon Flexman’(sic). La calidad de las reproducciones de los grabados en este caso no consiguió llegar a la alcanzada por la más bella de Aguilar.

De los años 80, podríamos citar a modo de ejemplo de la pervivencia de los grabados de Flaxman un pequeño volumen de **la editorial La Gaya Ciencia** que se encargaba de recoger una recopilación de la leyenda troyana en la conocida versión de Mario Meunier bajo el título *Leyendas de la antigua Grecia: Troya* (1983) que, a pesar de su reducido tamaño incluía algunas de las ilustraciones del dibujante inglés, incluso en la propia portada una imagen coloreada de la escena en la que Flaxman reprodujo la retirada de Venus tras haber sido herida por Diómedes en el campo de batalla.

Que el cambio al siglo XXI no haya dejado atrás las ilustraciones de Flaxman nos habla claramente de su alta calidad e interés estético. En este caso, y principalmente, debemos agradecer que se produjera ese tránsito sin problemas al buen hacer de **Alianza editorial** que con sus ediciones de los poemas homéricos en la presente centuria (tanto para la *Odisea*, 2005 y 2016 en versión de Carlos García Gual, como para la *Ilíada*, 2010 y 2013 en versión de Óscar Martínez García), al incluir los grabados de Flaxman, les ha otorgado una continuidad prácticamente bicentenaria. Por último, y aunque no sea de una versión íntegra, no queremos dejar de citar, en esta centuria desde la que escribimos, la publicación de los dos primeros cantos de la *Ilíada* (2011) en **ediciones Reino de Cordelia**, a cargo de Luis Alberto de Cuenca, en una bonita edición que cita a John Flaxman como ilustrador y que exhibe ya en la portada un fragmento de uno de sus conocidos dibujos (aunque sea parcialmente coloreado), el de la cólera de Aquiles en el canto I de la *Ilíada*.

### **A modo de epílogo.**

Cuando aparecieron los grabados de Flaxman sobre escenas homéricas, una extraña e irrepitible conexión pareció ligarlos irremisiblemente con las grandes obras del aedo griego, hasta el punto de que para muchos enamorados de Homero las figuras creadas por un dibujante inglés —a pesar de la innegable reinterpretación que suponían bajo el prisma de la mentalidad neoclásica— se convirtieron en algo tan real y valioso

como los mismos poemas. De hecho, su fama como dibujante sobrepasó con creces la que ya había obtenido como escultor, y eso que el famosísimo artista neoclásico Antonio Canova no dudó en recomendar a Flaxman para trabajos escultóricos.<sup>31</sup> A pesar de que uno de sus entusiastas incondicionales le llegó a tildar de «*Fidias de nuestra época*» (Smith en Whitten, 1920 [1829], p. 242) un tanto exageradamente,<sup>32</sup> es un hecho innegable que fueron sus dibujos (y los grabados obtenidos a partir de ellos) los que cimentaron su fama internacional, siendo recibidos con inextinguible entusiasmo. El propio Goethe, refiriéndose al enorme éxito que había alcanzado el escultor inglés con sus series de elegantes dibujos, escribió en 1799 que Flaxman «*debe ser el ídolo de todos los dilettanti*» (Cage, ed., 1980, p. 222), cuando todavía esa palabra no poseía el sentido peyorativo que tiene hoy, haciendo referencia más bien a aquellos que, por su posición económica desahogada, se podían permitir deambular por Europa en busca de objetos de arte antiguo que contribuyeran a la mejora del gusto artístico. Hubo, sin embargo, en honor a la verdad, algunas voces críticas que destacaban de modo despectivo la simplicidad o la falta de originalidad de sus dibujos (Irwin, 1979, p. 84), pero al respecto sólo podemos decir que fueron mínimas en medio de un océano de elogios. Incluso cuando el conocido crítico literario y escritor alemán August Wilhelm Schlegel (hermano del no menos célebre Friedrich Schlegel) visitó Inglaterra en 1823 no quiso dejar pasar la oportunidad de conocer a su admirado John Flaxman, al que casi un cuarto de siglo antes (en 1799) había dedicado un ensayo de carácter elogioso (Paulin, 2016, p. 157 y 166). Pocos años después, en 1826 y a instancias del ya mencionado Schlegel, el periodista e historiador del arte alemán Ludwig Schorn se desplazó a Londres para entrevistarse con Flaxman, revelándole lo mucho que le habían impactado sus dibujos desde que los viera en su juventud al tiempo que le ponía al corriente de la gran estima que había alcanzado en suelo alemán. Con su característica modestia, Flaxman le respondió que sus diseños estaban «*sobrevalorados*» y que

---

<sup>31</sup> Así lo hizo cuando el F.A. Hervey, conde de Bristol le pidió a Canova que le recomendara a alguien. Fruto de esa recomendación fue la obra que Flaxman hizo para él, la titulada *Furia de Atamante* entre 1790 y 1794. (Whinney, 1988, p. 344).

<sup>32</sup> Sidney Colvin en la semblanza que hace de él en el *Dictionary of National Biography* llegó a afirmar que no fue muy hábil con el cincel y el mármol (1998 [1885-1901], VII, p. 259). Sin embargo, cuando hoy contemplamos sus monumentos escultóricos repartidos por toda la geografía inglesa, esa severa crítica nos parece claramente injusta.

aquellos que lo imitaban «*harían mejor en seguir a la naturaleza*» (citado en Bindman, 1979, p. 31)<sup>33</sup>

Su importancia en la época en la que vivió y desarrolló su arte quedó también patente en la influencia que llegó a tener en otros artistas que tomaron o imitaron parte de su obra. Así, y a modo de ejemplo, nuestro insigne pintor José de Madrazo parece haber seguido como referencia una de las escenas homéricas de Flaxman para su pintura *La muerte de Viriato* (1807). En este cuadro un personaje se inclina sobre el cuerpo inerte del líder lusitano, mostrando una gran semejanza con la lámina XXXI de Flaxman para la *Ilíada*, en la que Aquiles da rienda suelta a su dolor ante el cuerpo inanimado de Patroclo en una posición casi idéntica a la de la obra de Madrazo; la similitud en la posición de los personajes del tema central es difícil de obviar (Arias, 1985, p. 352). Incluso el gran pintor francés Dominique Ingres sintió una gran admiración por Flaxman y llegó a coleccionar gran parte de sus grabados, rindiéndole además homenaje en su obra *Homero deificado* (1865), un magnífico dibujo<sup>34</sup> a modo de variante de su conocida pintura *Apoteosis de Homero* —que es bastante anterior cronológicamente ya que data de 1827— y en el que introdujo algunos personajes que no tenía la pintura original, entre ellos John Flaxman (Symmons, 1979, p. 721)<sup>35</sup>.

Para muchos artistas del siglo XIX los dibujos de Flaxman se convertirían realmente en un «*compendium de nuevas ideas e imágenes*» (Symmons en Bindman, 1979, p. 155). Los grabados que hizo Flaxman para la *Ilíada* y la *Odisea* alcanzaron un merecido honor, el de haber sido pioneros como ilustraciones literarias sin acompañamiento de texto en un puro estilo lineal, como ha señalado Irwin (1979, p. 83), pero también como representación perfecta de todo un estilo y una manera de entender la belleza y el arte en una época en la que Homero y su poesía volvían a brillar gracias a los avances de la filología pero también, aunque fuera un poco, gracias a un artista llamado John Flaxman.

**NOTA BENE.** Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento en primer lugar a Charo Marco por leer el trabajo final y por su inestimable ayuda con el tratamiento de las imágenes que acompañan al texto

<sup>33</sup> Schorn contribuyó en no poca medida a la fama de Flaxman en tierras alemanas cuando al año siguiente de su entrevista publicó sus impresiones en el *Kuns-Blatt* de abril de 1827.

<sup>34</sup> Comenzado en 1840, Ingres lo reformó muchas veces sin decidirse a terminarlo hasta 1865. Se trataba de convertir su famosa pintura en grabado para lo cual era necesario rehacerla en forma de dibujo.

<sup>35</sup> Hoy se conserva ese material que coleccionó Ingres en la biblioteca del Museo Ingres de Montauban.

del artículo. También a Ana Alfaro Hofmann de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes ‘S. Pío V’ de Valencia por las facilidades que me brindó (en las presentes circunstancias) para la consulta del libro *Flaxman. La difusión del modelo clásico*, una obra rara de encontrar hoy en día. También me gustaría mostrar mi gratitud a la directora de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València María Jesús García por permitir el acceso a la edición de las *Obras completas de Flaxman* (edición española de 1860) conservado en esa institución así como el permiso para reproducir algunas de las láminas, y a Arantxa Guerola por su excelente trabajo a la hora de proporcionar la reproducción de las imágenes seleccionadas. Finalmente a Laura Seitter y Ruth Bowler de The Walters Art Museum (Baltimore) por su amabilidad a la hora de facilitarme para su publicación la fotografía de uno de los diseños de Flaxman para J. Wedgwood procedente de su archivo de imágenes.

## ANEXOS

### ANEXO I. LISTA DE GRABADOS DE JOHN FLAXMAN PARA LA ILÍADA SEGÚN LOS ENUNCIADOS DE LA VERSIÓN DE PI I MARGALL (1860)

LÁMINA	TÍTULO EN LA VERSIÓN DE PI I MARGALL	REFERENCIA AL POEMA
I	Homero invoca a su musa	L.I, 1-7
II	Aquiles arrebatado de cólera contra Agamenón quiere matarle. Minerva le detiene	L.I, 188-214
III	Agamenón encarga a los heraldos Taltibio y Euríbatos el rapto de Briseida. Aquiles la hace llegar a sus manos por medio de Patroclo.	L.I, 320-347
IV	Tetis invoca el auxilio del gigante Briareo en favor de Júpiter.	L.I, 394-406*
V	Tetis suplica a Júpiter que fomente el rencor de Aquiles contra Agamenón y se decida en contra de los griegos.	L.I, 498-510
VI	Júpiter ordena a Morfeo que vaticine a Agamenón por medio de un falso sueño la derrota de los troyanos.	L.II, 5-15
VII	Venus bajo la apariencia de una sierva de Helena anuncia a esta princesa la próxima llegada de Paris que había escapado por su favor de las manos de Menelao.	L.III, 380-394
VIII	Helena, introducida por Venus en la tienda de Paris le echa en cara su flojedad en el combate con Menelao.	L.III, 421-436
IX	Júpiter delibera con los dioses del Olimpo sobre la suerte de Troya. Hebe le sirve el néctar.	L.IV, 1-4
X	Venus arrebatada por Isis pide a Marte su carro para subir al Olimpo.	L.V, 359-362
XI	Otho (sic) y Efiltes guardan a Marte encadenado.	L.V, 381-391
XII	Protegido por Minerva hiere Diómedes al dios Marte.	L.V, 846-858
XIII	Héctor echa en cara a Paris su pereza y logra hacerle volver con él al combate.	L.VI, 313-331
XIV	Héctor se despide de Andrómaca.	L.VI, 482-494
XV	Taltibio, heraldo de los griegos e Hideo (sic) heraldo de los troyanos suspenden el combate entre Héctor y Áyax.	L.VII, 273-282
XVI	Minerva y Juno van en socorro de los griegos.	L.VIII, 382-398
XVII	Las Horas desunen los caballos del carro en que iban Juno y Minerva.	L.VIII, 432-437
XVIII	Agamenón por consejo de Néstor delega a Ulises, Áyax y Fénix para que vean de mitigar la cólera de Aquiles.	L.IX, 165-200
XIX	Ulises y Diómedes después de haber muerto a Reso vuelven al campamento griego con los caballos que habían cogido.	L.X, 540-563

XX	Júpiter envía la discordia a las naves de los griegos.	L.XI, 1-14
XXI	Héctor ordena a los jefes de los troyanos que bajen de sus carros para atacar a los griegos.	L.XII, 60-87**
XXII	Compadecido Neptuno de las desgracias de los griegos sube a su carro y vuela a sus naves (sic).	L.XIII, 17-31
XXIII	Cubre la noche con sus alas al sueño que Júpiter iba a precipitar del alto del Olimpo (sic).	L.XIV, 246-262***
XXIV	Áyax rechaza a los troyanos que van a incendiar las naves de los griegos.	L.XV, 730-746
XXV	El sueño y la muerte arrebatan a la Licia el cuerpo de Sarpedón.	L.XVI, 676-684
XXVI	Los griegos y los troyanos combaten alrededor del cuerpo de Patroclo	L.XVII, 384-413
XXVII	Tetis manda a las Nereidas que entren en el mar interior. Va pedir a Vulcano armas para su hijo.	L.XVIII, 140-144
XXVIII	Juno manda al sol que deje de alumbrar la tierra para poner fin al combate.	L.XVIII, 239-242
XXIX	Tetis y Eurínome recogen a Vulcano precipitado por su madre del alto del Olimpo.	L.XVIII, 394-409
XXX	Vulcano sostenido por dos esclavas de oro que parecían animadas va a preguntar a Tetis los motivos de su visita y de su tristeza.	L.XVIII, 414-427
XXXI	Tetis halla sobre el cuerpo de Patroclo a Aquiles al llevarle las armas forjadas por Vulcano.	L.XIX, 4-11
XXXII	Júpiter permite a las deidades del Olimpo que tomen parte en el combate entre griegos y troyanos	L.XX, 32-53
XXXIII (55)(sic)	El Xante (sic) y el Simois tratan de sumergir entre sus ondas a Aquiles.	L.XXI, 211-283
XXXIV	Andrómaca cae desfallecida a la vista del cuerpo de Héctor arrastrado por Aquiles alrededor de las murallas de Troya.	L.XXII, 462-474
XXXV	Los vientos a instancia de Aquiles encienden la hoguera de Patroclo.	L.XXIII, 208-221
XXXVI	Apolo para evitar que se corrompa el cuerpo de Héctor le cubre por completo con su égida de oro.	L.XXIV, 14-21
XXXVII	Juicio de Paris.	L.XXIV, 25-30****
XXXVIII	Iris ordena a Príamo que lleve regalos a Aquiles para obtener el rescate del cuerpo de su hijo.	L.XXIV, 169-187
XXXIX	Funerales de Héctor.	L.XXIV, 777-787

\*No se trata de un episodio de la *Iliada*. Aquiles pide ayuda a su madre y le recomienda que le recuerde a Zeus que le debe un favor cuando Tetis acudió a Briareo en auxilio del padre de los dioses.

\*\*En realidad, tanto Héctor como los demás líderes troyanos siguen aquí el consejo de Polidamante.

\*\*\*Tampoco es un episodio de la *Iliada*. Se refiere a aquella ocasión en que el Sueño, siguiendo los mandatos de Hera, adormeció a Zeus y sólo la noche lo salvó de su cólera.

\*\*\*\* Una alusión en el texto al origen del odio de Hera y Atenea por Troya permite a Flaxman tomar el famoso episodio del Juicio de Paris sobre la manzana de la discordia.

## **ANEXO II. LISTA DE GRABADOS DE JOHN FLAXMAN PARA LA ODISEA SEGÚN LOS ENUNCIADOS DE LA VERSIÓN DE PI I MARGALL (1860)**

LÁMINA      TÍTULO EN LA VERSIÓN DE PI I MARGALL      REFERENCIA AL POEMA

I	Júpiter se aconseja con Minerva y Mercurio	L.I, 82-87
II	Minerva va a Ítaca para aconsejar a Telémaco que salga a (sic) Pilos y a	L.I, 87-103

	(sic)Esparta a saber noticias de su padre.	
III	Femio canta el regreso de los griegos delante de los perseguidores (sic) de Penélope.	L.I, 325-327
IV	Los perseguidores (sic) de Penélope descubren la astucia que ésta emplea para escapar de sus persecuciones.	L.II, 106-109
V	Minerva bajo la figura de Mentor y Telémaco llegan a Pilos donde reina el anciano Néstor.	L.III, 29-32
VI	Néstor reconoce a Minerva al retirarse y ofrecer un sacrificio.	L.III, 371-384
VII	Minerva bajo la figura de la hermana de Penélope anuncia a esta reina la vuelta de su hijo Telémaco.	L.IV, 795-807
VIII	Mercurio enviado por Júpiter ordena a Calipso que despida a Ulises a quién hacia siete años tenía en su isla.	L.V, 97-115
IX	Neptuno levanta un temporal	L.V, 291-353
X	Nausícaa y su servidumbre después de haber lavado en el río la ropa que habían llevado juegan juntas a la pelota.	L.VI, 85-101
XI	Nausícaa después de haber encontrado a Ulises en la orilla del río le lleva al palacio del rey Alcínoo, su padre.	L.VI, 250-257
XII	Ulises refiere sus aventuras desde su salida de la isla de Ogigeo (sic) hasta su llegada al país de los feacios.	L.VII, 240-297
XIII	Ulises se estremece al oír la relación del sitio de Troya cantada por el ciego Demodo (sic).	L.VIII, 514-531
XIV	Ulises embriaga al cíclope Polifemo.	L.IX, 346-359
XV	Antífales (sic), rey de los lestrigones, degüella a un gran número de compañeros de Ulises.	L.X, 114-120
XVI	Ulises compadecido de la suerte de sus compañeros suplica a Circe que los restituya a su antigua forma.	L.X, 382-385
XVII	Ulises siguiendo los consejos de Circe baja a los infiernos para consultar la sombra de Tiresias.	L.XI, 36-50
XVIII	Circe se dirige a la ribera del mar para recibir a Ulises.	L.XII, 8-9*
XIX	Las sirenas procuran atraerse (sic) a Ulises con sus cantos.	L.XII, 181-193
XX	Scilla (sic) devora a seis de los compañeros de Ulises.	L.XII, 244-249
XXI. 55 (sic)	Después de haber arribado a la isla del Sol matan los compañeros de Ulises los más hermosos bueyes. Lampecía (sic) va a quejarse del hecho a Apolo.	L. XII, 374-375
XXII	Los feacios sueltan en la ribera de Ítaca a Ulises durmiendo.	L.XIII, 116-119
XXIII	Ulises bajo la figura de un anciano conversa con Eumeo pastor de sus rebaños.	L.XIV, 37-47
XXIV	Eumeo cuenta a Ulises que en la isla de Siria, su patria, cuando ha llegado la última hora, Apolo y Diana la interrumpen con sus flechas	L.XV, 403-411
XXV	Minerva toca a Ulises con una varilla que le devuelve sus primitivas formas.	L.XVI, 166-176
XXVI	Ulises al llegar a su palacio es reconocido por su perro que muere repentinamente de gozo.	L.XVII, 324-327
XXVII	El mendigo Iro retrocede después de haber provocado a Ulises y es arrastrado de nuevo al combate por los perseguidores (sic) de Penélope.	L.XVIII, 71-77
XXVIII	Euriclea nodriza de Ulises le reconoce en (sic) la cicatriz de una llaga que tenía en la pierna.	L.XIX, 467-479
XXIX	Penélope desea las suertes de las hijas de Píndaro que fueron arrebatadas por las arpías, luego que hubieron perdido su juventud y su belleza.	L.XX, 61-90
XXX	Penélope aconsejada por Minerva lleva a sus pretendientes el arco de Ulises y se compromete casarse (sic) con el que salga vencedor en la lucha.	L.XXI, 57-79
XXXI	Ulises armado de su terrible arco da la muerte a los perseguidores (sic) de Penélope.	L.XXII, 70-88
XXXII	Penélope reconoce a Ulises a quién ha devuelto Minerva sus formas juveniles.	L.XXIII, 205-230
XXXIII	Mercurio conduce a los infiernos las almas de los que habían perseguido a Penélope.	L.XXIV, 1-10
XXXIV	Ulises al partir para Ítaca da a elegir a su esposa a que vaya con él o se quede con su padre.	-----**

\*No se trata de Circe, sino de la Aurora.

\*\* Se trata de una ilustración añadida por Flaxman sobre un episodio de la relación entre Odiseo y Penélope, aunque un tanto fuera de lugar pues se retrotrae a la época de su noviazgo. Vemos recogida esta acción en Pausanias, *Descripción de Grecia*, III-VI. (traducción de M. Cruz Herrero Ingelmo). Libro III: Laconia, 20. 11 Biblioteca Clásica Gredos 197, Madrid.

## Referencias bibliográficas

- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1985). Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de “la muerte de Viriato.” *Archivo español de arte*, nº 232, págs.. 351-362.
- BARRENA FERNÁNDEZ, Clemente (1995). “Las ediciones españolas de las Obras Completas de Flaxman” (págs. 35-39) en Matilla, J.M., Villena, Elvira. et al. *Flaxman y la difusión del modelo clásico* (1995). Madrid: Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.
- BLAS BENITO, Javier (1995). “De la estampa a la reproducción fotomecánica. Consideraciones técnicas sobre las composiciones de Flaxman”, (págs. 41-45) en Matilla, J.M., Villena, Elvira. et al. *Flaxman y la difusión del modelo clásico* (1995). Madrid: Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.
- BENTLEY, G.E. (1964). *The Early Engravings of Flaxman's Classical Designs. A bibliographical study*. New York: The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundation.
- BINDMAN, David, ed. (1979). *John Flaxman, R.A. [26 October- 9 December 1979]*. London: Royal Academy of Arts.
- BORGES, Jorge Luis (2005). *Obras Completas*. Discusión. “Las versiones homéricas” (1932). Barcelona: RBA. Instituto Cervantes.
- BOSWELL, James, *Vida de Samuel Johnson*, 2008 [1791]. Barcelona: Acontilado
- BURKE, Edmund (1985 [1757]). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia.
- Catalogue of an Exhibition of Original Drawings by John Flaxman, R.A.* (1918). New York: Scott & Fowles.
- CAGE, John (ed.) (1980). *Goethe on art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CAMPBELL, R. J. y CARLSON, V. (1993). *Visions of Antiquity. Neoclassical figure Drawings*. Los Angeles: L.A County Museum of Art /The Minneapolis Institute of Arts.
- COLVIN, Sidney (reprinted 1998 [1885-1901]). s.v. “John Flaxman” en Stephen, Leslie y Lee, Sidney (ed.). *Dictionary of National Biography. From the Earliest Time to 1900*. vol. VII: Finch-Gloucester. Oxford: Oxford University Press.
- CONSTABLE, W.G. (1927). *John Flaxman, 1755-1826*. London: University of London Press.
- CUNNINGHAM, Allan, (1831). *The Lives of the most Eminent British Painters and Sculptors, vol. III*. J&J. Harper: New York
- DIDEROT, Denis (1818 [1765-1767]). *Ouvres de Denis Diderot, tome quatrième. Salons d' exposition de 1765 et 1767. Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, l' Architecture et la Poésie; por servir de suite aux Salons. De la composition et du choix des sujets*. Paris: Chez A. Belin, Imprimeur-Librairie
- ESSICK, R. y LA BELLE, J. (1979). *Flaxman's illustrations to Homer* Dover Publications: New York.
- FLAXMAN, John (1829). *Lectures on Sculpture*. London: John Murray.
- FUMAROLLI, Marc (2008). *Las Abejas y las arañas. La querrela de los Antiguos y los Modernos*. Barcelona: Acontilado.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2002 [1774]). *Las penas del joven Werther*. Madrid: Gredos.
- HIGHET, Gilbert (1996 [1946]). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: FCE.
- HONOUR, Hugh (1992). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait ediciones.
- HUALDE PASCUAL, Pilar (2014). “*Ilíada* de Homero, en la traducción de Ignacio García Malo (1788)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc9v2>] [fecha de consulta: 7.12.2020]

- IRWIN, David (1979). *John Flaxman, 1755-1826. Sculptor, Illustrator, Designer*. London: Studio Vista/ Christie's.
- JOHNSON, Samuel (1988 [1779-1781]). *Vida de los poetas ingleses*. Madrid: Cátedra.
- KANT, Immanuel (1972 [1764]). *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa-Calpe
- (1876 [1790]). *Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librería de Iruveda.
- LARRABEE, Stephen Addison (1943). *English Bards and Grecian Marbles. The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*. New York: Columbia University Press.
- MATILLA, J.M., VILLENA, Elvira. et al. (1995). *Flaxman y la difusión del modelo clásico*. Madrid: Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.
- MORDAUNT CROOK, Joseph (1972). *The Greek Revival. Neoclassical Attitudes in British Architecture, 1760-1870*. London: John Murray.
- MORRIS, H.N. (1915). *Flaxman, Blake, Coleridge and other men of Genius influenced by Swedenborg*. London: New Church Press Ltd.
- PALIN, Roger (2016). *The Life of August Wilhelm Schlegel. Cosmopolitan of Art and Poetry*. Cambridge: Open Book Publishers.
- PFEIFFER, Rudolf (1981). *Historia de la filología clásica*, vol, II: de 1300 a 1850. Madrid: Gredos.
- Report from the Select Committee of The House of Commons on the Earl of Elgin's Collection of Sculptured Marbles* (1816). London: John Murray.
- PI I MARGALL, Joaquín, *Obras Completas de Flaxman grabadas al contorno* (1860). Vol. 1: *La Iliada de Homero*. Vol. 2: *La Odisea de Homero*. Madrid: Rivadeneyra.
- REYNOLDS, Joshua (1891). *Discourses on Art*. Chicago: A.C. MacClurgh and Co.
- RUIZ BUENO, Daniel (1955). "Versiones castellanas de la Iliada". *Helmántica*, 6, nº 19; págs. 81-110.
- SADLER, Thomas (ed.) (1869). *Diary, Reminiscences and Correspondence of Henry Crabb Robinson*, 2 vols. Boston: Fields, Osgood and Co.
- SPARKES, C.L. (1879). *Flaxman's Classical Outlines. Notes on their leading characteristics with a Brief Memoir of the artist*. London: Shelley, Jackson and Halliday. [INTERNET ARCHIVE: <https://archive.org/details/dli.granth.93898/page/n5/mode/2up> ]
- ST. CLAIR, William (1998). *Lord Elgin and The Marbles. The controversial History of the Parthenon Sculptures*. Oxford: Oxford University Press.
- STUART, James y REVETT, Nicholas (1762-1794). *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett, painters and Architects* New York: Princeton Architectural Press.
- SYMMONS, Sarah (1979). "Flaxman and the Continent", en Bindman, D., ed. (1979), *John Flaxman, R.A. 26 October- 9 December 1799*. London: Royal Academy of Arts. Págs. 152-155.
- SYMMONS, Sarah (1979). J. A. D. Ingres: The Apotheosis of Flaxman. *The Burlington Magazine*, 121(920), 721-731. [Consultado el 8.12.2020] <http://www.jstor.org/stable/879807>
- WEBB, Timothy (2004). "Homer and the Romantics", en Fowler, Robert (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WIEBENSON, Dora (1964). Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art. *The Art Bulletin*, 46(1), 23-24.
- WHINNEY, Margaret (1998). *Sculpture in Britain. 1530-1830*. London: Penguin Books.
- WHITTEN, Wilfred (ed.) (1920). *Nollekens and his Times, and Memories of Contemporary Artists from the Time of Roubillac, Hogarth and Reynolds to that of Fuseli, Flaxman and Blake, by John Thomas Smith [London: Henry Colburn, 1829]*. Vols. 1 and 2. London: John Lane Co.
- WILLS, Geoffrey (1989). *Wedgwood*. London: Pyramid books.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1994 [1764]). *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona: Iberia

--- (1998 [1775]). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península.