

***Hipno, El Sueño* en el Museo del Prado: Problemas iconográficos** ***The Dream* in the Prado Museum: Iconographic problems**

Marta CARRASCO FERRER
Universidad Camilo José Cela, Madrid
mcarrasco@ucjc.edu

Miguel Ángel ELVIRA BARBA
Universidad Complutense de Madrid
maelvira@ghis.ucm.es

Recibido: 24/02/2017

Aceptado: 21/04/2017

Resumen: Hipno, en latín *Somnus*, el Sueño, es más una personificación que una figura mítica, aunque intervenga en ciertas leyendas. Sin embargo, aquí nos interesa porque aparece en tres esculturas del Museo del Prado, y cada una de ellas plantea problemas distintos, tanto iconográficos como históricos. El presente estudio analiza por separado con el fin de mostrar cuántos enfoques pueden adoptarse ante las esculturas ideales de época romana.

Palabras Clave: Hipno, Sueño, escultura clásica, restauración, iconografía.

Abstract: Hipno, in Latin *Somnus*, the Dream, is more a personification than a mythical figure, although it intervenes in certain legends. However, here we are interested because it appears in three sculptures of the Prado Museum, and each one of them poses different problems, both iconographic and historical. The present study analyzes separately in order to show how many approaches can be taken before the ideal sculptures of Roman times.

Key Words: Hipno, Dream, classical sculpture, restoration, iconography.

* * *

Dice P. Grimal, en su conocido y modélico *Diccionario de mitología griega y romana*, que Hipno, el Sueño, “apenas ha pasado de la fase de la pura abstracción”, aunque, a renglón seguido, comienza a dar sobre él datos de carácter claramente mitológico, que vamos a exponer, completándolos en ocasiones. Así, señala su filiación, diciéndonos que es hermano de Tánato, personificación masculina de la Muerte¹, e hijo de Nyx (la Noche) y del Érebo, según la tradición dominante². También plantea el lugar donde vive, tema muy discutido por los poetas antiguos³. No olvida su iconografía —tema del presente

¹ Ya lo dice la *Iliada*, XIV, 231 y XVI, 671, y lo repite Pausanias al mencionar unas estatuas de ambos en la acrópolis de Esparta (III, 18, 1).

² Hesíodo, *Teogonía*, 211-212 y 758-759; Cicerón, *De nat. deor.* III, 17, 44; Higino, *Fábulas*, prólogo. Séneca, en cambio, lo hace hijo de Astrea (*Herc. fur.*, 1075).

³ Hipno se halla en Lemnos, al menos en ciertas ocasiones, según Homero (*Iliada*, XIV, 230-231); habita en el Tártaro subterráneo, según Hesíodo (*Teogonía*, 759-7619, y en el acceso a los infiernos, según Virgilio (*Eneida*, 6, 278 y 389-390); solo Ovidio lo sitúa al norte de la Tierra, imaginando para él un palacio maravilloso en el país de los cimerios (*Metam.*, XI, 592-634).

estudio— y remata su artículo descubriéndonos la que, en su opinión, sería la única leyenda protagonizada por él: enamorado de Endimión, lograba que este, incluso dormido, mantuviese abiertos los ojos, y así podía disfrutar del placer de contemplarlos⁴.

En cambio, silencia mitos mejor conocidos: basta recordar el papel de Hipno, junto a Tánato, en el traslado del cuerpo de Sarpedón a Licia (*Iliada*, XVI, 667-683); o su amor por Pasitea, una de las Cárites o Gracias (*Iliada*, XIV, 267-279)⁵; o las ocasiones en que acompañó a alguna deidad para ayudarla en sus aventuras: ¿Cómo olvidar, en concreto, su viaje al Olimpo junto a Hera, en el que “los dos partieron, dejando atrás las ciudades de Lemnos e Imbros, y recorrieron ágilmente su camino, cubiertos por la bruma” (*Iliada*, XIV, 229-291)? También podemos mencionar una acción malévolas, extraña en un dios, por lo demás muy agradable: en la *Eneida*, durmió al timonel Palinuro para provocar su muerte (V, 835-860).

De hecho, las primeras representaciones de Hipno suelen relacionarse con su mitología, y comienzan durante el Periodo Arcaico⁶. En el *Cofre de Cipselo*, una obra de principios del siglo VI a.C. conservada en Olimpia, Pausanias vio representada “una mujer que sostiene en su brazo derecho un niño blanco que duerme, y en el otro, un niño negro que también parece dormir, ambos con los pies vueltos; las inscripciones señalan —aunque sería posible conjeturarlo sin su ayuda⁷— que son Tánato, Hipno y Nyx, la nodriza de ambos” (V, 18, 1). En décadas sucesivas se difundiría, sobre todo en pintura vascular, la imagen de los dos hermanos, ambos con largas barbas, trasladando el cuerpo de Sarpedón. Tal sería el punto de partida para las escenas en que ambos llevan a la tumba a un difunto anónimo: un tema muy apropiado para *lécitos* atenienses, y donde Hipno va perdiendo, a lo largo del siglo V a.C., su aspecto maduro.

Fuera del ámbito de sus mitos, y como simple figura alegórica, Hipno había aparecido solo en ocasiones, también desde el Arcaísmo, como un personaje diminuto sobre el cuerpo de un hombre dormido; pero en el siglo IV afirmó su personalidad, coincidiendo con una profunda crisis en la representación de Tánato, y desarrolló su vida independiente tomando de Eros (Cupido, Amor) el aspecto de un joven con alas.

⁴ Relata esta leyenda Ateneo (*Deipnos.*, 564 C), atribuyendo su autoría al poeta y orador Licimnio de Quíos, que vivió entre fines del siglo V y principios del IV a.C.

⁵ Recuerda este tema Pausanias (IX, 35, 4), citando precisamente a Homero.

⁶ M.A. Elvira Barba, *Manual de iconografía clásica*, Madrid, 2008, p. 315-316.

⁷ En efecto, Hesíodo alude a la “funesta Nyx, envuelta en densa niebla, que lleva de noche en sus brazos a Hipno, hermano de Tánato” (*Teogonía*, 755-758)



Fig. 1. *Hipno*, ca. 120-130 d. C., mármol, alto 150 cm. Museo Nacional del Prado

Es precisamente en este punto cuando nos corresponde entrar en el Museo del Prado y dirigirnos a la magnífica estatua de Hipno que domina la sala central de escultura clásica: el joven dios parece lanzarse sobre nosotros caminando a grandes pasos, como una sombra ligera y flotante, ayudado por las alitas que surgen de sus sienes, como si quisiese adormecernos y sumirnos en la paz que solo él puede proporcionar a los atribulados mortales⁸. Ante tal figura, se agolpan en nuestra memoria las más variadas referencias literarias: en la *Iliada*, “el dulce Hipno echó a correr hacia las naves de los aqueos” (XIV, 354). Para Hesíodo, el dios, “dulce para los mortales, recorre tranquilamente la tierra y las anchas espaldas del mar” (*Teogonía*, 762-763); y, ya en época romana, Virgilio nos evoca cómo Somnus —nombre de Hipno para los romanos—, “deslizándose alado desde los astros celestes, hiende a su paso el aire tenebroso y disipa las sombras”, pues “se alza volandero por el aire sutil” (*Eneida*, V, 838-839 y 861)⁹.

El *Hipno* del Prado está incompleto: como señala S. Schröder al estudiarlo¹⁰, es una réplica —sin duda la mejor— de un “tipo” escultórico del que se conoce una veintena de copias¹¹, muchas de ellas pequeñas y en bronce, y algunas de ellas permiten completar su aspecto primitivo: sus alas eran de mayor tamaño —todavía se aprecia hoy que fueron retalladas, sin duda porque estaban rotas—, y llevaba los siguientes objetos: en la mano derecha, un cuerno del que parecía salir un líquido, y en la mano izquierda, un tallo de adormidera o amapola con sus frutos. En cambio, como el original era de bronce, el copista hubo de añadirle un punto de apoyo junto a la pierna izquierda: lo hizo en forma de tronco, como era normal en su época (hacia 130 d.C.), y lo adornó con unos lagartos, símbolos acaso, en su opinión, de la vida nocturna. Un detalle más: dada la colocación de la cara, esta obra necesitaba alguna iluminación desde abajo, quizá el reflejo de una fuente o un estanque; por tanto, podemos excluir que estuviese caminando sobre otra figura, como la de Endimión: fue siempre una escultura aislada, y podemos imaginarla en un jardín, más que en un templo.

⁸ Constituye un tópico, sobre todo en las tragedias, la idea de que el Sueño es remedio de las penas y desgracias: así, Sófocles exclama: “¡Sueño que no sabes lo que es dolor, Sueño que ignoras las penas, ven propicio a nosotros!” (*Filoctetes*, 827 ss.); Eurípides dice: “¡Oh encanto benéfico del Sueño, socorro contra la enfermedad, cuán dulce y oportuno eres al acercarte a mí!” (Orestes, 211-214); y Séneca añade: “¡Oh Sueño, domador de los males, alivio del alma! Eres la mejor parte de la vida humana” (*Herc. fur.*, 1073-1077). Véanse invocaciones semejantes en Ovidio (*Metam.*, XI, 623-628) y en el *Himno órfico* 85, “Al Sueño”. Raros son los héroes míticos que, como Ariadna en las Dionisiacas de Nonno, se encolerizan contra Hipno por haberlos dormido (47, 296-336).

⁹ También podríamos citar el pasaje de Catulo en que “El Sueño huyó veloz, abandonando al turbado Atis” (LXIII, 46).

¹⁰ S. F. Schröder, *Catálogo de escultura clásica del Museo del Prado, volumen II: Escultura mitológica*, Madrid, 2004, n.º 144, p. 231-236. La escultura tiene como número de inventario E-89.

¹¹ Entre estas copias son dignas de recuerdo, en bronce, el *Hipno de Jumilla*, hoy en Berlín, que ha perdido cabeza y brazos; el magnífico *Hipno* de la villa del Ruedo en Almedinilla, casi completo, y la cabeza conservada en el Museo Británico. También cabe señalar que la cabeza alada de este dios aparece en gemas de los siglos II y I a.C. (*LIMC*, s.v. “Somnus”).

Los atributos que acabamos de mencionar merecen al menos un comentario. Las alas, como ya hemos dicho, aluden al vuelo de Hipno por amplios espacios aéreos, pero también cubren con su sombra a quienes se adormecen¹². Podríamos añadir que “no producen ningún ruido”, si les aplicamos la virtud que atribuye Ovidio a las de un dios sometido a Hipno, y muy semejante a él: Morfeo¹³, señor de los ensueños que animan la mente del hombre dormido. Añadamos, como curiosidad, que es difícil hallar algún poeta que —acaso inspirado en una escultura como la del Prado— sitúe estas alas en las sienas del dios¹⁴. La amapola o adormidera es, obviamente, la planta que provoca el sueño a quien la consume, y diversos autores, como Ovidio o Luciano, la consideran atributo normal de Hipno¹⁵ o de los Ensueños¹⁶. En cuanto al cuerno, cumple la función del de la abundancia, o de un *ritón* en una cena, y vierte su contenido de hierbas soporíferas¹⁷. Sin embargo, mientras que algunos escritores lo mencionan¹⁸, otros prefieren imaginar, en este punto, una varita mágica¹⁹.

Cabe ahora plantearnos dos problemas sobre esta escultura: dos problemas que —adelantémoslo— carecen, hoy por hoy, de una solución definitiva. El primero es la fecha en que se creó la escultura original. Quien identificó el “tipo” a través de las réplicas documentadas en su época fue O. Jahn, quien escribió sobre este

¹² Basten los siguientes textos para perfilar las ideas de corrian sobre las alas del Sueño: Calímaco señala que éste “extiende el ala del olvido” sobre el durmiente (*Himno IV, a Delos*, 234); Estacio dice al propio dios: “No te pido que extiendas por entero tus alas sobre mis ojos” (*Silvas*, V, 4, 16-17); Propercio habla de sus “placenteras alas” (*Elegías*, I, 3, 45), igual que Ovidio (*Metam.*, VIII, 823-824); Estacio les da el adjetivo de “húmedas” (*Tebaida*, 10, 148-151), y Silio Itálico, el de “blandas” (*Púnica*, 10, 344). Tibulo menciona, por su parte, las “oscuras alas” que llevan tanto el Sueño como los Ensueños (*Elegías*, II, 1, 89-90);

¹³ Ovidio, *Metam.*, XI, 650. Eurípides alude, por su parte, a los “Ensueños de negras alas” (Hécuba, 69-74). También el *Himno órfico* 86, “Al Ensueño” —*Óneiros* es la traducción griega de Morfeo o de Somnium—, menciona las “largas alas” de este dios.

¹⁴ Mencionemos siquiera a Estacio, que muestra al Sueño volando y “con las sienas sacudidas por el viento” (*Tebaida*, 10, 137)

¹⁵ Ovidio, *Metam.*, XI, 605.

¹⁶ Luciano, que imagina un viaje a la fantástica isla de los Ensueños, encuentra allí, entre otras cosas, adormideras, mandrágoras, murciélagos y un gallo (*Ver. Hist.*, II, 32-34).

¹⁷ Cita esas hierbas Ovidio, *Metam.*, XI, 605.

¹⁸ Estacio cita varias veces este cuerno, cuyo contenido vierte el Sueño sobre los hombres hasta vaciarlo (*Tebaida*, 2, 144-145; 5, 199; 6, 27). Silio Itálico sitúa también en manos del Sueño un “cuerno curvo” lleno de “jugo de adormidera” (*Púnica*, 351-356). Por su parte, Filóstrato describe, en un cuadro (*Imágenes*, I, 27), la figura de Óneiros —es decir, el Ensueño— con “un cuerno en las manos, mostrando que hace pasar los ensueños por la prueba de la verdad”. Este último detalle es una alusión a las puertas de los ensueños verdaderos y falsos que describe Penélope en la *Odisea*, XIX, 559-569.

¹⁹ En concreto, Virgilio imagina así la acción del Sueño sobre Palinuro: “Sacude en sus sienas un ramo húmedo del rocío del Leteo, impregnado del poder soporífero de la laguna Estigia” (Eneida, V, 854-855); en cuanto a Estacio, dice al Sueño: “¡Tócame, eso me basta, con el borde o la punta de tu varita, o, al menos, pasa ligeramente de puntillas!” (*Silvas*, V, 4).

tema en 1847 y 1861²⁰, advirtiendo su parecido con el *Apolo Sauróctono* de Praxíteles. Después, se han buscado los paralelos estilísticos más variados, y se han dado, por tanto, diversas filiaciones: entre los autores de catálogos de nuestro museo, R. Ricard se decantó por la escuela de Escopas²¹, y E. Tormo, por Leocares²². En cuanto a A. Blanco, resumió así las opiniones anteriores a él: a Praxíteles lo atribuyeron, entre otros, W. Klein y P. Arndt; a Escopas, A. Furtwängler y G. Lippold; y a Leocares, H. Schrader; él, en cambio, prefería una fecha a principios del siglo III a.C. y, en concreto, pensaba en el taller de los hijos de Praxíteles²³. A nuestro juicio, esta opinión parece aceptable: nos hallaríamos ante un ejemplo claro del “clasicismo de síntesis” que se desarrolló desde las últimas décadas del siglo IV a.C., mezclando caracteres estilísticos de los autores que acabamos de mencionar, y que mantuvo su predominio en la escultura helenística hasta mediados del siglo III a.C.

Sin embargo, hemos de señalar que, en 1974, P. Zanker planteó una alternativa²⁴: fijó el original de nuestra obra un siglo y medio más tarde, en la segunda mitad del siglo II a.C., precisamente cuando el neoclasicismo recuperó las tendencias de fines del siglo IV a.C. y, en particular, el “clasicismo de síntesis”. Tal opinión, a la que se adhiere S. Schröder, se basa en consideraciones estéticas que no hace al caso resumir aquí, pero en las que cuentan las grandes diagonales bien visibles en diversas obras de carácter pergaménico, como el *Grupo de Pasquino* y el *Grupo de Pentesilea*, así como en el más tardío *Gladiador Borghese*, firmado por Agasías de Éfeso en el paso del siglo II al I a.C.

Segundo problema: ¿Cómo llegó esta obra al Prado? Desde luego, no perteneció a las colecciones reales españolas del siglo XVIII, pues no la vemos en los inventarios realizados en 1794 para valorar los bienes del difunto Carlos III²⁵. Tampoco está en el inventario del año 1811 correspondiente al Palacio Real, lugar donde habría ido a parar si la adquisición se hubiese realizado bajo Carlos IV²⁶. En realidad, solo aparece en el primer inventario del Museo del Prado: el del año 1834, que lo describe sencillamente como una escultura de

²⁰ Véanse referencias bibliográficas concretas en S. F. Schröder, *op. cit.* en nota 10, p. 236.

²¹ R. Ricard, *Marbres antiques du Musée du Prado*, Paris, 1923, %, p. 40-41.

²² E. Tormo y Monzó, *Museo del Prado. Catálogo de las esculturas. I: La Sala de las Musas*, N° 89, p. 59-60.

²³ A. Blanco y M. Lorente, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, Madrid, 1981 (2ª ed.), 89, p. 62-63. Esta obra es, en parte, una versión abreviada de la obra de mismo título de A. Blanco, publicada en Madrid en 1957.

²⁴ P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, 1974, p. 115 ss., nota 167.

²⁵ En estos inventarios no aparecen incluidas las esculturas del Monasterio del Escorial, pero sería impropio la colocación en ese edificio de una escultura tan notoriamente pagana.

²⁶ Este inventario fue publicado por J. J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Real Palacio de Madrid en 1811*, Madrid, 1993.

“tamaño natural, mármol de Carrara, que representa a Mercurio sin brazos”²⁷. Tal identificación no podía plantear dudas por entonces, pues solo se veían las alitas en las sienas. Muy pocos años después, hacia 1840, dibujó el Conde de Clarac la escultura tal como hoy se encuentra, y le dio también el nombre de “Mercurio”²⁸, que repitió el inventario del museo redactado en 1849 y repetido en 1857.

Fue Emil Hübner, en 1862, el primero que, siguiendo los entonces recientes estudios de Jahn, lo identificó como “Hipnos”, a la vez que reconstruyó correctamente sus manos y atributos; también señaló que “esta estatua es sin duda la mejor joya del Museo de Madrid” y nos proporcionó un dato sobre su posible origen: “podría proceder de la colección del Duque de Frías (quizá del palacio de Valladolid), según una información verbal muy poco fiable. Desde allí podría haber sido trasladada a uno de los jardines reales”²⁹. Por las mismas fechas, Benito Vicens, que mantenía la identificación con “Mercurio”, dijo que esta obra “fue adquirida al tiempo de inaugurarse el Museo, pasando a él desde la morada del Duque de Frías, que lo había traído a ella de Valladolid, donde estaba en su palacio”; por desgracia, matizó esta noticia con la siguiente nota a pie de página: “Así es tradición constante”³⁰. Por tanto, queda en el aire este problema hasta que algún documento venga a auxiliarnos.

La siguiente obra que vamos a considerar es mucho menor en todos los aspectos, y recibe el título de *Amor dormido* en el catálogo de S. Schröder, primer autor que se ha ocupado de ella³¹. Es él quien la define como un altorrelieve de carácter funerario fechable en la época de Adriano, entre 120 y 130 d.C.

²⁷ *Ymbentario y tasación de las estatuas bustos y demás objetos de escultura pertenecientes a S.M. que se hallan en las galerías del Real Museo, en G. Anes, Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado, (Madrid), 1996, p. 317, Fol. 25v.*

²⁸ Comte de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, 1826-1853, Lám. 666 C; n° 1512 C.

²⁹ E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin, 1982; citamos por la traducción al castellano de J. Maier y Th. G. Schattner, titulada *Las colecciones de arte antiguo en Madrid*, Madrid, 2008, 39, p. 58-61

³⁰ B. Vicens y Gil de Tejada, “Breves apuntes acerca de varias estatuas del Real Museo de Madrid”, *El arte en España*, IV, 1866, p. 155-168; en concreto, el apartado “Núm. 530.-Mercurio” ocupa las páginas 165-166. En realidad, este trabajo reúne varios artículos publicados por el autor en *La Gaceta de Madrid* durante el año 1860.

³¹ S. F. Schröder, *op.cit.*, n° 188, p. 398-400, número de inventario: E-640. Se ignora el origen de esta escultura: no aparece en la colección Odescalchi (véase M. Á. Elvira Barba, *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España*, Madrid, 2011), ni en la del Marqués del Carpio (véase B. Cacciotti, “La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bollettino d'Arte*, 86-87, 1994, p. 133-196), ni en los inventarios de La Granja, ni en el del Palacio Real de Madrid fechado en 1811. Tampoco puede identificarse en los primeros inventarios del Museo del Prado, y no alude a ella ningún catálogo de los siglos XIX y XX. Dado su alto número de inventario, debió de ser depositada en época incierta en los almacenes del museo, y allí permaneció, sin atraer la atención de nadie, como muchas obras fragmentarias, hasta ser descubierta a fines del siglo XX.



Fig. 2. *Cupido o hipno funerario*, mármol. Museo Nacional del Prado

En este caso, nos hallamos ante un problema iconográfico diferente: ¿Quién es en realidad este niño, Eros o Hipno?, o, puesto que nos hallamos ante una tipología romana, sin precedentes griegos contrastables, ¿es Amor (Cupido), o Somnus? Lleva alas, toma en una mano frutos de adormidera, y está tumbado sobre la piel de un animal con pezuñas, quizá una cabra.

S. Schröder piensa que esta obra representa a Amor. Comenta, para explicar la piel de cabra, la relación de Eros con el ciclo dionisiaco, y considera normal, por otra parte, el tópico de que los niños muertos son como Amorcillos dormidos³². Eso sí, acepta que también Hipno presenta matices funerarios, y afirma que, cuando aparece en los sarcófagos de Selene y Endimión, alude, de forma sesgada, al “sueño eterno” de quien se ha enterrado en ellos³³. Llegados a este punto, a nosotros nos parece determinante la rama de adormidera. Además, si Hipno tiene múltiples relaciones con diversos dioses, como Asclepio³⁴, las Musas³⁵ o el propio Eros, también desempeña un papel importante en el ciclo dionisiaco, vinculado tanto a la vida del más allá como a la simple enajenación báquica, que concluye en el sopor de la borrachera: no hace falta salir del Museo del Prado para recordar ilustres personajes dionisiacos dormidos, como la grandiosa *Ariadna* (E-167), que espera la llegada del dios en Naxos, o el Sileno que se derrumba en la animada *Ara báquica* (E-173). Por tanto, bien podemos hablar, en este caso, de un *Hipno dormido*³⁶, aunque aceptemos que, por mostrar un niño de corta edad, propone una fusión, o incluso una confusión consciente, con la figura de Cupido: de hecho, esta indefinición es un tópico en el campo de la iconografía funeraria³⁷.

Finalmente, debemos acercarnos a otro problema radicalmente distinto: el que plantea una escultura muy peculiar, tradicionalmente conocida como *El Sueño*, y a la que S. Schröder da el complejo nombre de “*Efebo Westmacott*, escuela de Policlito, completado ulteriormente como dios del sueño”³⁸. En efecto, esta obra es, en realidad, una réplica muy incompleta, reducida al torso, del “tipo” policlético que recibe su nombre del *Efebo Westmacott*, hoy conservado en el Museo Británico de Londres, y a ella se añadió, en la Edad Moderna —nosotros diríamos que a principios del siglo XVI— una cabeza inclinada, con los ojos casi cerrados. También por entonces se le completarían las piernas y el tronco que sirve de elemento de apoyo, a la vez que se acentuaría la inclinación de su cuerpo para darle un carácter más relajado.

Sin embargo, es en las manos, ambas así mismo fruto de restauraciones, donde se centra la agitada historia iconográfica de esta escultura. En concreto, sabemos que, en el siglo XVII, Cristina de Suecia la tuvo en su sala de baño, dentro del

³² En este sentido, podríamos añadir que, en efecto, hay en el Prado hay otra imagen de Amorcillo dormido, con antorcha, en la urna circular de un tal Publio Aelio Trofimas (E-428).

³³ También Apuleyo compara el sueño con la muerte (*Metam.*, 6, 21), y Séneca lo considera una preparación para ella (*Herc. fur.*, 1075-1076).

³⁴ El sueño constituye la base misma de la *incubatio* en los ritos de Asclepio; por tanto, es lógico que Pausanias mencione una estatua de Hipno en un santuario de este dios situado en Sición (II, 10, 2)

³⁵ Pausanias señala un altar dedicado a las Musas y a Hipno en Trecén, añadiendo que, según las gentes de esa localidad, “Hipno es el dios más querido por las Musas” (II, 31, 3).

³⁶ También el *LIMC*, s.v. “Somnus”, interpreta varios altorrelieves de este tipo, y con estos atributos, como el dios del Sueño.

³⁷ M. Á. Elvira Barba, *op. cit.* en nota 6, p. 316.

³⁸ S. F. Schröder, *op. cit.*, n° 106, p. 80-85. Número de inventario: E-4.

Palacio Riario, y entonces se le daba el sencillo nombre de “joven desnudo”. Pero pocos años más tarde, en el catálogo de las obras de Odescalchi, aparece como “Morfeo” —quizá recordando al dios de los ensueños que describe Ovidio “relajándose en blanda languidez y apoyando su cabeza”³⁹ —, y se dice que lleva frutos de adormidera en la mano derecha. Manteniendo la misma idea, como “Sueño” aparece en el catálogo que manejaba el cardenal Acquaviva a la hora de adquirir la colección de este banquero para Felipe V e Isabel de Farnesio, y la identificación se mantiene en las listas de embarque de las piezas hacia España.



Fig. 3. *El Sueño*, ca. 50-75 d.C., mármol, 115 cm de altura.
Museo Nacional del Prado

³⁹ Ovidio, *Metam.*, XI, 649.

Pero la mano con las adormideras se rompió sin duda en el viaje, y el restaurador que se ocupó de esta escultura en La Granja prescindió de tal atributo: en el dibujo 43 del *Cuaderno de Ajello* vemos a nuestro personaje con las manos vacías, y ello explica que el propio abate Ajello pensase que era Endimión, y que, con su peculiar enfoque racionalista, se lanzase a exponer que el trasfondo de los amores de Endimión y la Luna se hallaba “en la continua meditación (de este héroe) sobre las fases, el curso y los movimientos del citado astro, pues nos hallamos ante un príncipe que se dedicó de lleno a la astronomía”⁴⁰. Unos años después, en 1789, A. Ponz, que debió de ver la estatua en el mismo estado, presentó, aun advirtiendo que era una obra muy restaurada, una identificación alternativa: nos hallaríamos ante “Meleagro”⁴¹, sin duda en el momento de su muerte, cuando su madre Altea arrojó al fuego el tizón del que dependía su existencia, de modo que “su espíritu se perdió poco a poco en las ligeras brisas”⁴².

Fue hacia 1830, ya en el Prado, cuando otro restaurador —sin duda Valeriano Salvatierra— decidió poner a la figura frutos de adormidera en la mano izquierda, dándole su aspecto actual. La reacción fue inmediata: en el primer inventario del museo, el de 1834, volvió a imponerse el nombre de “Sueño”⁴³, y en el siguiente —el redactado en 1849 y reproducido en 1857— se recuperó el de “Morfeo”, que aún usaría B. Vicens⁴⁴. Pero el Conde de Clarac no se dejó engañar: al publicar su dibujo en 1841, prefirió llamarle, de forma más aséptica, “Genio”⁴⁵. De hecho, había tocado a su fin la tradición barroca de identificar a los personajes esculpidos por sus atributos, sin plantearse si éstos habían sido imaginados por los restauradores: poco a poco, se abría camino de forma irremisible el criterio científico actual, que exige apartar mentalmente los añadidos para descubrir lo que quede de las obras antiguas.

Ya en esta línea, Hübner busca una definición más exacta, y da la de “Joven desnudo en pie (¿genio de la muerte?)”⁴⁶, sin advertir que, como hemos dicho, incluso la exagerada inclinación del personaje es moderna. En su estela se mueven todos los estudiosos posteriores: sin duda para añadir un sesgo mítico a la imagen, R. Ricard habla de un posible “Thanatos”⁴⁷; sin embargo, lo común ha sido mantener durante un siglo, de forma convencional, el nombre de “El Sueño”, advirtiendo del problema iconográfico subyacente: así lo hacen, por

⁴⁰ S. F. Schröder y M. Á. Elvira Barba, “Eutichio Ajello (1711-1793) y su *Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso*”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIV, 42, 2006, p. 78-79.

⁴¹ Sobre esta problemática, véase M. Á. Elvira Barba, *op. cit.* en nota 31, p. 55-56, LXIII.

⁴² Ovidio, *Metam.*, VIII, 524-525.

⁴³ *Ymbentario...*, p. 320: “Una estatuita de un joven que representa el Sueño; de mármol de Italia, de cuatro pies de altura, restaurada”.

⁴⁴ B. Vicens y Gil de Tejada, *op. cit.*, “Núm. 520.- Morfeo”, p. 157-158.

⁴⁵ Comte de Clarac, *op. cit.*, Lám. 761 C; nº 1860 A.

⁴⁶ E. Hübner, *op. cit.*, 70, p. 84.

⁴⁷ R. Ricard, *op. cit.*, 9, p. 43-44.

ejemplo, Barrón y Blanco⁴⁸. Solo Schröder ha logrado desentrañar y solucionar el problema, aunque el título que ha propuesto resulte tan poco apropiado para una cita rápida.

Sin embargo, tal conclusión no es un final: las restauraciones de esta obra alumbran un problema nuevo e interesante, para quien quiera seguirlo: el de la figura alegórica del Sueño en el Renacimiento y el Barroco, o, más exactamente, el de la idea que se tenía en la Edad Moderna de la antigua iconografía del dios, antes de conocer esculturas auténticas. Obviamente, en este punto contaban tan solo los textos antiguos, que daban datos sobre atributos —en particular, la adormidera—, pero estos podían imaginarse en figuras cuya actitud evocara, sin más, la de un joven dormido⁴⁹.

⁴⁸ E. Barrón, *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la escultura*, Madrid, 1908, núm. 84, p. 75-76. Le sigue dando este nombre A. Blanco, aun consciente de que “la reconstrucción como alegoría del sueño es problemática” (A. Blanco y M. Lorente, *op. cit.*, 84, p. 57-58).

⁴⁹ Cesare Ripa, en su *Iconologia*, s.v. “Sonno”, da una imagen muy distinta del Sueño, que ve como un hombre corpulento entre vides, pero lo hace dormir en un lecho de adormideras.