

HIPNOS Y TÁNATOS. EL ARTE, EL SUEÑO Y LOS LÍMITES DE LA CONSCIENCIA

LUIS SAZATORNIL RUIZ
Universidad de Cantabria

*La sensatez nos dice que las cosas de la Tierra bien poco existen,
y que la verdadera realidad solo está en los sueños.*
(Charles Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, 1860)

SEGÚN LA MITOLOGÍA GRIEGA, Hipnos y Tánatos eran hermanos gemelos. Tánato o Tánatos (en griego antiguo Θάνατος, *thánatos*, ‘muerte’) era la personificación de la muerte no violenta (incluso suave)¹ y, por su parte, Hipno o Hipnos (en griego antiguo ὕπνος, *hýpnos*, que significa literalmente ‘sueño’ o ‘sopor’) era la personificación del sueño y considerado en la *Iliada* (14: 231), hermano de Tánatos. Ambos eran hijos de Nix (la Noche), quien los concibió sin intervención masculina («sin haberse acostado con nadie», *Iliada*, 14: 213), aunque en tradiciones posteriores se menciona que Hipnos tenía por padre a Érebo (la Oscuridad), haciendo de Tánatos su hermanastro: «Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato; la Noche parió también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños»².

Hipnos es presentado como un dios de dominación, «señor de los dioses y de los hombres» (*Iliada*, 14: 233), pues nadie puede resistirse al sueño, ni siquiera Zeus. Pero, aunque ambos son «terribles dioses», Hipnos, a diferencia de su hermano, es «dulce para los hombres», como afirma Hesíodo en su *Teogonía* (759-767):

¹ La muerte violenta era el dominio de sus hermanas las Keres, amantes de la sangre y asiduas del campo de batalla.

² HESÍODO, *Teogonía*, versos 211-213. Traducción de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, *Hesíodo, Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1978, p. 80.

Allí tienen su casa los hijos de la oscura Noche, Hipnos y Tánato, terribles dioses; nunca el radiante Helios les alumbraba con sus rayos al subir al cielo ni al bajar del cielo. Uno de ellos recorre tranquilamente la tierra y los anchos lomos del mar y es dulce para los hombres; el otro, en cambio, tiene de hierro el corazón y un alma implacable de bronce alberga en su pecho. Retiene al hombre que coge antes, y es odioso incluso para los inmortales dioses³.

Según parece, el culto a Hipnos en la Grecia antigua no fue tan frecuente como el dedicado a su hermano Tánatos, a pesar de algunas observaciones aisladas sobre sacrificios a las Musas y a Hipnos. Fue, más bien, una figura literaria y una metáfora del sueño como letargo espiritual que prefigura la muerte⁴. Según Homero y Hesíodo ambos hermanos rivalizaban cada noche por ver quién se llevaría a cada hombre, mientras Hipnos imitaba a su hermano gemelo anulando las actividades de los hombres mediante un sueño que simulaba la muerte.

Hipnos habitaba, junto a Tánatos, en un palacio subterráneo cercano al de Nix. Aunque, según otras fuentes (*Odisea*, 13: 80; Virgilio, *Eneida*, 6: 278), moraba en una cueva oscura, impenetrable a los rayos del Sol, tal vez en la isla de Lemnos, mientras el río Lete (el río del Olvido) deslizaba suavemente sus lánguidas aguas con un leve murmullo que invitaba a dormir. En el centro del palacio reposaba el dios sobre blandas plumas, en un lecho de ébano rodeado de cortinajes negros y apaciblemente sumido en toda clase de Sueños. La entrada estaba rodeada de amapolas y otras plantas hipnóticas y allí vigilaba Morfeo, ministro del Sueño, para impedir el más leve ruido que pudiera afectar a su descanso⁵. Este Hipnos tiene su equivalente romano en el *Somnus* de Ovidio (*Metamorfosis*, 11: 585-630), adormecido por el poder soporífero de las amapolas que Nix ha puesto delante de su caverna y que le permiten engendrar a sus hijos, los sueños.

La *Iliada* (14: 276) relata la fábula mitológica en la que Hera promete a Hipnos que, si adormece a Zeus, le dará por esposa a Pasitea, la más joven de las Gracias. Hipnos accede, pero cuando Zeus despierta iracundo pretende arrojarlo del Olimpo y debe intervenir su madre Nix, demostrando el poder que ejercía sobre los dioses y los hombres. La descendencia de Hipnos y Pasitea

³ *Ibidem*, p. 105. RAMNOUX, C., *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, París, Flammarion, 1959, p. 11; PLÁCIDO, D., «La noche en la cosmogonía de Hesíodo», *ARYS*, 8 (2009-2010), pp. 35-42.

⁴ VAN DER TOORN, K.; BECKING, B., y VAN DER HORST, P. W. (eds.), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, Leiden, Brill, 1999, pp. 438-439.

⁵ HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, pp. 113-114.



1. *Fernand Knopff*. Cabeza de Hipnos, 1897. *Hamburger Kunsthalle*.

estaba formada por mil hijos, los Oniros, y los tres más importantes aparecían en los sueños de los reyes: Morfeo, Iquelo (o Fóbetor) y Fantaso (Ovidio, *Metamorfosis*, 11: 633-649).

En el arte, Hipnos es retratado como un hombre joven desnudo y con alas en los hombros o las sienes [fig. 1]. También aparece en ocasiones con barba, parecido a su hermano Tánatos. A veces es representado como un hombre apaciblemente dormido en su lecho de plumas, acompañado de una serie de atributos: un cuerno del que caen gotas de líquido somnífero (opio), un tallo de amapola, una rama de la que gotea el rocío del río Lete o una antorcha invertida. Se conserva una elegante representación de Hipnos en el Museo del Prado, copia romana en mármol de una escultura helenística del siglo II a. C.⁶

Aunque desaparecido durante siglos de la iconografía, a finales del siglo XIX sus símbolos (especialmente el mundo de las flores, particularmente las adormideras y amapolas) y su representación se recuperan, bien que, puntualmente, como forma de expresión de la inquieta búsqueda sobre las fronteras del sueño y la consciencia. En esta línea algunos artistas plásticos, ligados a la sensibilidad decadentista y simbolista, inician una búsqueda estética que tiene raíces espirituales y que pretende descubrir el «ojo interior», explorando percepciones que los sentidos no podían registrar y que no se podían verificar por otras fuentes. De ahí que muchos artistas simbolistas sean, aún hoy, difíciles de interpretar. Algunas de estas búsquedas recorren los límites de la consciencia, en un tiempo

⁶ SCHRÖDER, S. F., *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. IV, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 1286-1287.

en el que ciertos sectores de la sociedad se fascinaban por la interpretación de los sueños, la hipnosis, el ocultismo, la videncia, la magia o los efectos alucinatorios de algunas drogas.

CHARLES BAUDELAIRE Y *LAS FLORES DEL MAL*

Quizá un punto de partida sea Charles Baudelaire (1821-1867), con su colección de poemas *Las flores del mal*, publicada en 1857 y radicalmente innovadora y provocativa (le costó ser condenado por ultraje a la moral pública y a las buenas costumbres, condena de la que no sería rehabilitado hasta 1949). Con su obra, Baudelaire reivindica para el poeta un papel nuevo como intermediario entre la Naturaleza y el hombre, observando la difícil situación del artista ante el mezquino positivismo de la sociedad burguesa del Segundo Imperio. Reclama que el poeta debe buscar una interpretación espiritual detrás de la vulgar realidad del mundo que, siguiendo una concepción neoplatónica del universo, es solo reflejo imperfecto de una realidad superior que da sentido al universo sensible. Para ello, el verdadero artista debe guiar la mirada hacia su interior (al contrario de lo que hacían, por ejemplo, los pintores impresionistas), remontándose hasta la Idea que está en el origen del universo. De hecho, su interpretación descansa sobre una filosofía idealista: la información material proporcionada por los sentidos, el mundo sensorial, no es sino una apariencia equívoca, mientras que lo espiritual permanece escondido en una realidad profunda y esquiva. Declara que solo el poeta puede percibir íntimamente ese «Ideal» profundo y sus significados, que deben ser su primera fuente de inspiración.

En su poema «Correspondencias», incluido en *Las flores del mal* y texto que funciona como una poética dentro de su obra, Baudelaire marcaba un camino precursor del movimiento simbolista y de las vanguardias que transformarán la poesía del siglo XX⁷. El tema del poema es, precisamente, el de las correspondencias entre el mundo material y el mundo espiritual, que el poeta debe traducir:

La natura es un templo donde vivos pilares
dejan salir a veces sus confusas palabras;

⁷ LÉOUTRE, G., y SALOMON, P., *Baudelaire et le symbolisme*, París, Masson et Cie, 1970.

por allí pasa el hombre entre bosques de símbolos
que lo observan atentos con familiar mirada⁸.

Baudelaire, «Príncipe de los poetas», ve más allá de ese «bosque de símbolos» la unidad profunda del «Ideal», convirtiéndose en el iniciador de la escuela simbolista y de sus avatares, como el decadentismo. El Arte permite recuperar la conexión entre las experiencias sensibles e intelectuales, los símbolos se convierten en la pasarela entre las apariencias contingentes y su esencia espiritual y las imágenes, finalmente, en su expresión privilegiada. Crea un método, el de las sinestesias o equivalencias sensoriales, y los útiles literarios aptos para dar cuenta de esta tentativa son esencialmente las comparaciones y las metáforas.

Con esta creación de un lenguaje nuevo y de un nuevo papel para el poeta, Baudelaire prepara el camino para la corriente poética simbolista, esos «poetas malditos» y «alquimistas de la palabra» que serán Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé o Arthur Rimbaud. Pero su presencia tendrá también sus correspondencias en la pintura simbolista y en una larga serie de experiencias artísticas del «fin de siglo». El poema titulado «Elevación», por ejemplo, conjuga elementos sinestésicos trazando un sugerente entramado de relaciones que reivindican la experiencia de la vista (formas y colores), el olfato (perfumes y aromas), el tacto, el gusto o el oído, como un verdadero universo de sensaciones.

En consecuencia, para Baudelaire la poesía ya no es un arte descriptivo, encargado de embellecer la realidad ordinaria, sino que se convierte en una actividad esencial, una especie de sacerdocio, y el poeta en un demiurgo. Una actividad poética que debe mantener correspondencias estrechas con otras formas artísticas –como la pintura o la música–, pues el Arte es la vía necesaria para que el hombre pueda encontrar su dignidad y reingresar en el paraíso espiritual del que ha sido exiliado. Pero la verdad que se oculta tras el mundo sensible es misteriosa y solo es accesible para quien profundiza en sus sensaciones. Y esa mirada que va más allá de la diversidad de las sensaciones debe dirigirse a la búsqueda de realidades alternativas que pueden conmocionar su propia biografía [fig. 2].

El conjunto poético de *Las flores del mal* es, en definitiva, una declaración de principios sobre estética del artificio, deslizándose por los límites de la cons-

⁸ De la edición original de *Les fleurs du mal* de Baudelaire existen numerosas traducciones. Las citas incluidas proceden de la edición de E. López Castellón en BAUDELAIRE, Ch., *Obra poética completa. Texto bilingüe*, Madrid, Akal, 2003, p. 49.



2. Étienne Carjat. Retrato de Charles Baudelaire, *hacia 1862* (en Gaston Schéfer [ed.], *Galerie contemporaine littéraire, artistique, Paris, 1876-84, vol. 3, part 1; British Library*).

ciencia y la ensoñación, cuando se diluyen las fronteras entre sueño y vigilia, permitiendo captar lo que permanece escondido para los sentidos. En consecuencia, la investigación sobre aquellos estados en los que la consciencia se altera será una de las principales vías de exploración para la generación simbolista y encontrará en el mundo de los sueños, en el descubrimiento de lo onírico, uno de sus paraísos perdidos, respondiendo a la llamada de Baudelaire, que pretendía «viajar en sueños, lejos de lo posible y de lo ya conocido»⁹.

Esos «transportes del alma y de los sentidos»¹⁰ que reclama Baudelaire se pueden encontrar, por ejemplo, en el misterio sagrado del sueño nocturno o en la percepción sensorial alterada por las drogas o el alcohol. En realidad, las sustancias opiáceas eran bastante usadas en el siglo XIX. El láudano, un derivado del opio disuelto en alcohol creado por Paracelso, era la panacea para todas las dolencias y se utilizaba para atacar cualquier dolor físico, la tristeza emocional o la ira. La lista de consumidores conocidos es larga, desde Charles Dickens y Ada Byron a Keats, Coleridge, Delacroix, Goethe o Novalis. Fueron, además, abundantes los artistas que emplearon el opio para ampliar experiencias y sensaciones, que después aplicaban a su obra. Pero fue, sin duda, Baudelaire quien mejor dejó constancia de sus experiencias, conocimiento y uso en *Les paradis artificiels*, un ensayo del que se declaraba especialmente satisfecho.

Con referencias a las *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey¹¹, al que en parte traduce, estos «paraísos artificiales» configuran un estudio de las alteraciones del universo sensorial provocadas por el consumo del alcohol, el opio y el hachís. La obra, publicada en 1860 en su forma definitiva, incluía dos partes, «El poema del haschisch» y «Un comedor de opio». La primera, considerada por el autor como un poema en prosa, tuvo dos versiones previas («Del vino y del haschisch»¹², en 1851, y «Del haschisch», en 1858) que presentaban algunas primeras reflexiones sobre los efectos de la embriaguez. La segunda parte, aparecida en 1860, trataba únicamente sobre las drogas y sus efectos.

⁹ BAUDELAIRE, Ch., *Obra poética...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ DE QUINCEY, T., *Confessions of an English Opium-Eater*, London, Taylor & Hessey, 1822. Véase traducción al español en *Confesiones de un opiófago inglés. La diligencia inglesa*, Girona, Atalanta, 2007.

¹² BAUDELAIRE, Ch., *Del vino y el hachís*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2010.

Con su importante pasado como consumidor de drogas¹³, Baudelaire carga contra los efectos de los opiáceos y del hachís y prefiere, dentro del consumo de sustancias excitantes del ánimo, el consumo del alcohol, especialmente del vino. Su didáctica prosa presenta un itinerario decadente al interior de la percepción alterada por las drogas: la evocación de sensaciones, la evasión de la realidad, la tiranía de los paraísos artificiales, el abandono y, finalmente, la pérdida de la voluntad. Mientras que alaba el vino, para el opio o el hachís solo evoca como principal efecto el debilitamiento de la voluntad, afirmando:

El vino exalta la voluntad, el hachís la aniquila. El vino constituye un soporte físico, el hachís es un arma para el suicidio. El vino hace que el hombre sea bueno y sociable. El hachís lo aísla. Uno es laborioso, por decirlo así, el otro en cambio es perezoso. Pues ¿para qué trabajar, laborar, escribir, fabricar lo que sea, si es posible apoderarse del paraíso de un solo golpe? En suma, el vino es para el pueblo que trabaja y merece beberlo. El hachís pertenece a la clase de los goces solitarios: está hecho para los miserables ociosos. El vino es útil, produce resultados fructíferos. El hachís es inútil y peligroso¹⁴.

HIPNOS Y LOS PRERRAFELITAS

Como Baudelaire, muchos artistas se internan en la vivencia de unas percepciones alteradas por el mundo de la Noche; esa diosa Nix que es hija del Caos, madre del Destino, del Sueño y de la Muerte. Con alguna frecuencia el recuer-

¹³ Se inició probablemente con el consumo de láudano (tintura alcohólica de opio) para paliar los dolores luéticos provocados por la sífilis que padecía desde los 25 años. También consumía hachís y desde 1845 participaba en las reuniones del *Club des Hashischins*, un grupo de científicos, hombres de letras y artistas franceses dedicado al estudio y a la experimentación con las drogas que se reunía en el *hotel* Pimodan de la isla de San Luis. Sus miembros fundadores fueron el doctor Jacques-Joseph Moreau y el escritor Théophile Gautier quien publicó en 1846 un breve texto sobre las actividades del club (GAUTIER, Th., «Le club des Haschischins», en *Romans et contes*, París, Lemerre, 1897, pp. 467-499). Gautier conoció a Baudelaire en una de estas sesiones y de ahí surgió una gran amistad entre los dos poetas. De hecho Baudelaire dedica *Las flores del mal* «Al poeta impecable / al perfecto mago de las letras francesas / a mi muy querido y muy venerado / maestro y amigo / Théophile Gautier». En las reuniones del *Club des Hashischins* participaron también el psiquiatra Esquirol, Delacroix, Balzac, Nerval, Dumas o Daumier. Cfr. KUNTZ, M., «La muse au corps à corps», *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 10 (2002), pp. 2-8 (en línea: consultado el 25 de agosto de 2015; URL: <http://leportique.revues.org/144>).

¹⁴ BAUDELAIRE, Ch., *Los paraísos artificiales*, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 40-41.



3. John William Waterhouse. *Sleep and his half-brother Death*, 1874.

Colección particular.

do explícito a Hipnos (y, desde luego, a su hermano Tánatos) aparece en las obras de ingleses, americanos, franceses, belgas y otros artistas continentales vinculados al movimiento simbolista o epígonos del prerrafaelismo.

En 1874, John William Waterhouse (1840-1917), un habitual de la pintura inspirada en la vida cotidiana y la mitología de la antigua Grecia, dedicó un lienzo a Hipnos y Tánatos, el Sueño y la Muerte, considerados como jóvenes hermanos por la mitología griega [fig. 3]. En *Sleep and his half-brother Death* (*Sueño y su hermanastro Muerte*)¹⁵, aparecen representados por Waterhouse como dos bellos jóvenes que yacen sobre un lecho. En primer plano Hipnos, con su rostro andrógino relajado y dormido (en la paz del sueño reparador) y vestido con una simple túnica que deja al descubierto su pecho. En su regazo,

¹⁵ John William Waterhouse, *Sleep and his half-brother Death*, 1874, óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm. Colección particular. Proviene de la colección de George Rowney & Co, el famoso proveedor de materiales para artistas de Londres; vendido en Sotheby's el 1 de octubre de 1979 [<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/the-collecting-eye-of-seymour-stein-n07933/lot.71.html>]. Consultado el 2 de octubre de 2015].

entre sus manos, se reúne un descuidado ramo de adormideras, símbolo de Hipnos que también aparece bordado en el tapete de la mesa en primer plano, junto a la firma de Waterhouse. A su lado, Tánatos aparece tumbado y rígido, casi completamente cubierto (como si se tratara de una mortaja), oscurecido e inerte, claramente sin vida. El rostro es más serio y varonil, tétrico incluso, la piel es pálida, sin brillo, y los labios parecen secos, sin vida ni aliento.

La obra tiene, según parece, una fuerte carga personal. Fue presentada en casa de su padre (en Scarsdale Villas) y probablemente concebida como un homenaje a la reciente muerte por tuberculosis de sus dos hermanos menores¹⁶. Fue, además, el primer cuadro de Waterhouse expuesto en la Royal Academy (1874). Se ha señalado que la obra es inusualmente alegórica y ambiciosa en estos momentos de la carrera de Waterhouse y un ejemplo temprano de su deuda con Alma-Tadema, como muestran la elegante composición y el tratamiento de las referencias clásicas¹⁷.

No obstante, el interés por Hipnos es aún más sostenido en la obra del pintor prerrafaelita inglés Simeon Solomon (1840-1905), dedicado al tema del Sueño al menos desde la década de 1860. Solomon, nacido en el seno de una prominente familia judía londinense, es el paradigma del «artista maldito». En 1857, siendo estudiante de la Royal Academy, había conocido a Dante Gabriel Rossetti y a otros miembros del círculo prerrafaelita como el poeta Algernon Charles Swinburne o el pintor Edward Burne-Jones, de quien se dice que lo alababa como «the greatest artist of us all: we are all schoolboys compared with you» (*el artista más grande de todos nosotros: somos todos unos colegiales comparados con usted*). También fue admirado por Óscar Wilde quien en la larga carta dirigida a su amante lord Alfred Douglas desde prisión (*De Profundis*) lamenta que, a causa de su quiebra económica, «todas mis cosas bonitas hubieran de venderse: mis dibujos de Burne-Jones; mis dibujos de Whistler; mi Monticelli; mis Simeon Solomons; mi porcelana; mi biblioteca»¹⁸.

Solomon disfrutó de un éxito temprano. Su primera exposición en la Royal Academy tuvo lugar en 1858, y se sucedieron otras en 1872. Además de las

¹⁶ HOBSON, A., *J. W. Waterhouse*, Londres, Phaidon, 1989, pp. 20-21.

¹⁷ Apareció una breve crítica de la obra en BLAIKIE J. A., «J. W. Waterhouse, ARA», *The Magazine of Art*, 1886, pp. 2-3. También HOBSON, A., *J. W. Waterhouse, op. cit.*, p. 18; TRIPPI, P., *J. W. Waterhouse*, Londres, Phaidon, 2002, pp. 28-30 y 41; NOAKES, A., *John William Waterhouse*, Londres, Chaucer Press, 2004, p. 23.

¹⁸ WILDE, O., *De Profundis* (traducción de María Luisa Balseiro), Barcelona, Siruela, 2005, p. 47.

habituales pinturas basadas en escenas literarias, un género típico de la escuela prerrafaelita, también representó temas relacionados con el mundo del sueño (*Los que duermen y la que mira*, 1871, Leamington Spa Art Gallery and Museum) y algunas primeras representaciones de Hipnos (*La Noche y su hijo dormido*, 1872, Birmingham Museums and Art Gallery)¹⁹.

No obstante, en 1873 su trayectoria da un brusco giro al hacerse pública su homosexualidad tras un arresto por intento de sodomía. Su carrera es destruida por el rechazo, la cárcel, la mendicidad (en 1885 fue admitido en una *work-house*, una casa de trabajo para pobres) y el alcoholismo²⁰. Diez años después del escándalo, Solomon reaparece tímidamente en la escena artística londinense y el tema del Sueño regresa hasta convertirse en una extraña obsesión.

El artista publica entonces un largo poema en prosa, *Una visión del amor revelada en sueños*, que constituye una búsqueda de la belleza y del amor perfectos. Se conservan numerosos dibujos, tizas y sanguinas de los años 1888-1896 en los que repite obsesivamente el tema de la Noche y su hijo Hipnos, como si de una Maternidad pagana se tratara y que, con el acercamiento de los rostros característico de su obra, parecen directamente inspirados en un pasaje de su poema: «Again I raised my eyes, and saw her [the Night] who had lately been revealed to us receiving the passing breath of Day; with unrelaxing gaze, and eyes from whose depths comes forth all gentleness, she watched Sleep, her beloved son»²¹.

Hay dos obras conocidas (*El sueño alado y coronado de amapolas*, 1888 [fig. 4]; *Hipnos, el dios del sueño*, 1892)²² que parecen dos versiones en espejo (quizá

¹⁹ Simeon Solomon, *La Noche y su hijo dormido*, 1872. Platinotipia, 26 x 31,5 cm.

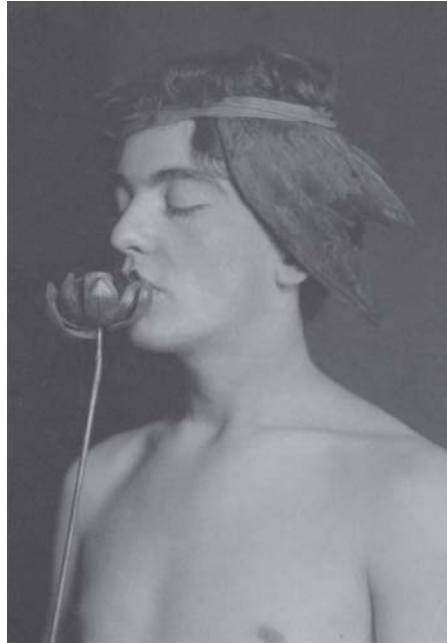
²⁰ Su relevancia dentro del movimiento prerrafaelita fue ignorada durante mucho tiempo, hasta la importante retrospectiva de su obra en el Birmingham Museum and Art Gallery y en la Ben Uri Gallery de Londres de 2005-2006. CRUISE, C. (ed.), *Love Revealed: Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*, Londres, Merrett / Birmingham Museum and Art Gallery, 2005.

²¹ «Nuevamente levanté mis ojos, y vi a la Noche, la cual recientemente nos había sido revelada al recibir el pasajero aliento del Día; con mirada fija e infatigable, y con ojos de cuyas profundidades toda dulzura afloraba, contemplaba al Sueño, su hijo amado». GERARD-POWELL, V. (comp.), *Alma-Tadema y la pintura victoriana en la Colección Pérez-Simón*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014, p. 172.

²² Simeon Solomon, *El sueño alado y coronado de amapolas*, 1888, sanguina sobre papel, 57,3 x 47,3 cm. Aberdeen Art Gallery and Museums; Simeon Solomon, *Hipnos, el dios del Sueño*, 1892, sanguina sobre papel montado sobre cartulina, 36,3 x 30,5 cm. Colección Pérez Simón. *Ibidem*, pp. 172-173.



4. Simeon Solomon. El sueño alado y coronado de amapolas, 1889. Aberdeen Art Gallery and Museums.



5. Fred Holland Day. Hypnos, h. 1896. The Royal Photographic Society / National Media Museum.

bocetos para grabar) de una misma imagen de Hipnos («The winged and poppied Sleep», titula una inscripción al pie de los dibujos), recogiendo la iconografía habitual, con la cabeza levemente alada y la corona de tallos y amapolas. Ambos comparten el mismo ideal de belleza andrógina que Solomon se había construido: la sensualidad de los rasgos, la introspección de los ojos cerrados junto a la boca carnosa y ligeramente abierta que sugieren el abandono del sueño, la cara angulosa, más femenina aún que la versión de Hipnos de 1872 y apenas dibujada, casi etérea, sobre el fondo claro. Tanto el tema escogido como el aspecto difuso del dibujo participan del espíritu y la estética del prerrafaelismo y de la poética del simbolismo²³.

²³ *Ibidem*, p. 172. Hay una conexión directa con los «poetas malditos», ya que Solomon pudo conocer a Paul Verlaine en 1893, pues el poeta francés puso su firma en el marco del dibujo conservado en Aberdeen.

En parecidas fechas al último de estos dibujos, hacia 1896, el fotógrafo americano Fred Holland Day (1864-1933), nos traslada otra representación de Hipnos [fig. 5]²⁴. Una copia fotográfica en platino con una representación alegórica del dios del Sueño (*Hypnos*), en la que un joven con alas negras bajo la cinta del pelo inhala, con los ojos cerrados, las esencias alucinatorias de una flor opiácea (probablemente una adormidera, *Papaver somniferum*). En este caso Holland, un fotógrafo cercano a la fotografía como medio artístico y a la escenificación de temas pictóricos, hace un ejercicio de pictorialismo con referencias mitológicas.

A través de estas obras, finalmente, se produce la conexión entre la iconografía tradicional de Hipnos y el mundo de las drogas (simbolizadas especialmente por las adormideras), esas «flores del mal» que conducen a los «paraísos artificiales» evocados por Baudelaire. En esta línea, Fernand Khnopff pintó una verdadera naturaleza muerta simbolista en 1895 en *Flores del sueño* [fig. 6]²⁵, asociando la adormidera (cultivada para la producción de opio), la dedalera (remedio para el corazón, pero también un poderoso veneno), la aguileña (símbolo de la tristeza y de la locura) y el lirio (relacionado con la pureza, pero también con el mundo de los instintos y el subconsciente)²⁶.

FERNAND KHNOFF Y EL ALTAR DE HIPNOS

Precisamente, es quizá el artista belga Fernand Khnopff quien lleva el culto a Hipnos hasta sus últimos extremos, dentro del proceso de construcción de su compleja personalidad artística. De hecho, según su hermana Marguerite, el Sueño era la única divinidad que el artista reconocía²⁷. Fernand Khnopff

²⁴ Fred Holland Day, *Hypnos*, h. 1896. Platinotipia. The Royal Photographic Society. La fotografía fue portada del catálogo de la exposición sobre Holland celebrada en el Museum of Fine Arts de Boston, el Van Gogh Museum de Ámsterdam y el Museum Villa Struck de Múnich: BECKER, E., y ROBERTS, P. (eds.), *F. Holland Day*, Ámsterdam, Van Gogh Museum, 2000.

²⁵ Fernand Khnopff, *Flores del sueño*, 1895. Óleo sobre lienzo. 48,2 x 18 cm. Colección particular.

²⁶ SALA, T. M., «Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y de las cosas mudas», *Materia*, 2 (2002), pp. 190-191.

²⁷ SEGADE LODEIRO, M., «La intimidad de Narciso. La puesta en escena de las políticas sexuales de la creatividad en la mansión de Khnopff», en *Espais interiors: casa i art. Del segle XVIII al XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, p. 561.



6. *Fernand Khnopff*. Flores del sueño, 1895. *Colección particular*.



7. Fernand Khnopff. I Lock My Door Upon Myself, 1891. Neue Pinakothek, Múnich.

(1858-1921)²⁸ se había formado con Xavier Mellery en la Académie des Beaux-Arts de Bruselas, quien le orientó hacia la estética simbolista. Allí coincide también con James Ensor y Jean Delville. Tras una estancia en París se reintegra en la intensa actividad artística de la Bruselas finisecular, como miembro fundador del activo grupo de *Les XX* en 1883 y también interesándose por el ocultismo, con la participación en los primeros salones de los Rosacruz, organizados por Joséphin Péladan a partir 1892. Su obra se mantuvo cercana al prerrafaelismo (especialmente a Edward Burne-Jones, con el que Khnopff mantuvo una estrecha relación), Whistler o el simbolismo francés de Gustave Moreau. Su personalidad artística tuvo, además, una cierta proyección en la Europa simbolista finisecular, como colaborador de la revista *The Studio*, con su exposición individual en Londres o con el éxito de su participación en la exposición de la Secesión vienesa de 1898, que tanto influyó en Gustav Klimt.

Sus obras son casi siempre enigmáticas y cargadas de metáforas, alegorías y analogías, combinadas con aspectos que refuerzan su capacidad de seducción: los tonos fríos, el encuadre siempre original y moderno, la composición delicada, la sensación de soledad y abandono, la ensoñación de la mirada en sus

²⁸ Fernand Khnopff (1858-1921), Catálogo de la Exposición, Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2003. SEGADE LODEIRO, M., *Narciso fin de siglo*, Barcelona, Melusina, 2008.

mujeres inaccesibles, el interés por lo onírico y lo oculto. Y todo desde el rigor formal y la técnica preciosista y minuciosa (dominio de la fotografía, la pintura y el grabado). Uno de sus cuadros más conocidos resume bien el inquietante resultado de sus enigmáticas composiciones. La obra de 1891 *I Lock My Door Upon Myself* [fig. 7]²⁹, toma prestado su título de un poema de Christina Rossetti, la hermana del prerrafaelita, titulado *Who Shall Deliver Me?* (¿Quién me salvará?). La estrofa citada en el título dice:

I Lock My Door Upon Myself,
And bar them out; but who shall wall
Self from myself, most loathed of all?

La obra obtiene de los prerrafaelitas las características femeninas de rasgos fuertes y cabellos rojizos. El rostro femenino de ojos turbadores parece hechizado o hipnotizado. Todo transmite un efecto irreal, que se refuerza con la sensación de falta de vida: los colores fríos, las flores marchitas, la madera resquebrajada. Los contornos borrosos confunden la ropa de la figura femenina y el fondo, sugiriendo una presencia espectral e inquietante que se dirige directamente hacia el espectador con una mirada que hipnotiza, pero parece también hipnotizada, ausente, aludiendo al interés de Khnopff por el surgimiento del espiritismo y el ocultismo en la década de 1890. Una mezcla de simbolismo y esoterismo que le llevará a dominar el segundo Salón de los Rosacruz de 1893 (*Rose-Croix esthétique*) con, precisamente, *I lock my door upon myself*.

Toda la escena, de difícil interpretación, parece explicarse con la figura que domina la estancia, una cabeza de Hipnos, al fondo y a la derecha de la figura central. La conexión con el mundo del sueño se establece también a través de las flores: lirios anaranjados delante y amapolas junto a la cabeza de Hipnos, ambas recogidas en el mencionado cuadro *Las flores del sueño*. Definitivamente, la asociación entre Hipnos, el dios del sueño, y el aislamiento interior que sugiere el poema de Christina Rossetti, busca cerrar la puerta y aislarse en el «yo de mí misma» («Self from myself»), en el más profundo interior de la conciencia.

El cuadro de Khnopff anuncia la que será su obra definitiva: la exclusiva e inaccesible residencia y estudio que se hizo construir a su medida en Bruselas, junto al Bois de la Cambre³⁰. Como tan oportunamente ha señalado Manuel

²⁹ Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself*, 1891, óleo sobre lienzo, 72,7 x 141 cm. Neue Pinakothek, Múnich.

³⁰ Se levantaba en el número 41 de la Avenue des Courses en Bruselas (entre la Avenue Jeanne y la Avenue de Franklin Roosevelt). Aunque pensó inicialmente en Víctor Horta

Segade, cabría aquí cerrar el círculo de inspiración señalando que también Baudelaire se vería asolado por el mismo deseo en la presentación de su traducción de *Filosofía del mobiliario* de Poe: «¿Quién de entre nosotros no ha sentido, durante las largas horas de ocio, un placer delicioso construyéndose un apartamento modelo, una vivienda ideal, un *ensoñadero*?»³¹. Khnopff proyecta su propio «ensoñadero» siguiendo planes propios, con una sucesión de espacios estéticos organizados con los mismos criterios que su obra y una distribución su-peditada al estudio-*atelier*, estancia principal y lugar de trabajo concebido como un templo del Arte y decorado con emblemas, símbolos y diversos objetos que reflejan su trayectoria creativa. No hay compartimentación espacial, toda la vida se desarrolla en torno a un amplio espacio semivacío (con muebles ocultos) en el que el color y la luz crean un ambiente de calma y ensimismamiento.

Con ocasión de la primera exposición de la Secesión vienesa, Khnopff confiesa a un cronista el sentido último de su creación: «Creo mi propio mundo y me paseo por él»³²; un mundo que titula *Temple du Moi*. Como se ha señalado, el artista belga parece oponerse a las turbulencias del mundo con el aislamiento exquisito del refugio del esteta, como Des Esseintes, el complejo personaje de la novela de Joris-Karl Huysmans *À rebours* (1884, traducido al español como *A contrapelo*). Este esteticismo ya había sido advertido por su antiguo compañero de Academia, el pintor Jean Delville, que afirmaba que para Fernand Khnopff «la vida es un sueño de belleza»³³. Y Verhaeren veía en él un modelo para todo artista finisecular: «El artista tiene un único amor, su trabajo, no tiene tiempo de tener otros; el artista tiene una única residencia, su estudio»³⁴. Un artículo de época describe la visita al templo-estudio de Khnopff:

Hablar de la «Villa Fernand Khnopff» es hablar de una de las mayores obras de un artista; es la expresión de su propia personalidad que se ha construido para su propia

como arquitecto, Khnopff decidió finalmente dibujar su propio proyecto con la ayuda del arquitecto-decorador belga Edouard Pelseneer. Terminada en 1902, fue destruida a finales de los años treinta por un oscuro asunto de herencias.

³¹ «Presentación de *Filosofía del mobiliario*», *Le Magasin des familles*, octubre 1852. Cit. BAUDELAIRE, Ch., *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988, p. 27; SEGADÉ LODEIRO, M., «La intimidad de Narciso...», *op. cit.*, p. 556.

³² *Fernand Khnopff (1858-1921)...*, *op. cit.*, p. 54.

³³ *Ibidem*, p. 136.

³⁴ VERHAEREN, E., «Fernand Khnopff», en *Les écrivains d'art en Belgique. 1860-1914*, Bruselas, Labor, 1992, p. 96. Cit. SEGADÉ LODEIRO, M., «La intimidad de Narciso...», *op. cit.*, p. 561.

satisfacción; es su inmutable «Self», que desafía un mundo turbulento y cambiante [...]

Si tiene la suerte de ser recibido, un sirviente silencioso abre la puerta y se encuentra en una antesala decorada totalmente en blanco, con paredes de estuco pulido [...] y en la blancura de las paredes cuelga una pequeña réplica de una imagen que el artista ha titulado *Une Aile bleue*. Una mujer altiva, se sitúa de pie detrás de la cabeza de Hypnos, absorta en una ensoñación a la vez triste y misteriosa, tiene en sus delgados dedos el velo que ha dibujado entre los sueños y la realidad, y es de hecho una figura simbólica. Por encima de la foto están inscritas las tres letras de la palabra «Soi» (Self). Esta antesala se impregna con el carácter del artista [...]

Varios pasos al final del pasillo se encuentra el estudio, donde uno se siente más a gusto que en la otra habitación, aunque el sentido del misterio sea mayor. Frente a la puerta hay un altar consagrado a Hypnos. Se compone de una vitrina de cristal sobre un pedestal de vidrio colado por Tiffany; a continuación hay dos quimeras de bronce dorado y estas palabras se destacan claramente: «On n'a que soi». El sol se filtra por las ventanas de cristal de colores, como las del pasillo, y sus colores se reflejan en el piso de mosaico blanco del estudio, en medio del cual se ha trazado un gran círculo de oro [...]

No hay ni un solo detalle en el estudio que no denote el deseo de completa armonía; una tensa búsqueda de la perfección que es agradable a ciertas naturalezas sensibles. Aquellos que están fascinados por su extraño arte tratan de leer la mente de Khnopff por medio de los numerosos dibujos en los que ha puesto algo de sí mismo, pero, a pesar de que estos trabajos se han completado al detalle, es muy difícil interpretar el significado del artista³⁵.

El gran *atelier*, por tanto, estaba presidido por el altar de Hypnos, el dios del sueño, alado en su sien derecha, que amparaba el proceso creativo. Su presencia domina el estudio como una entidad protectora, pues es el espacio del sueño e Hypnos es la garantía de un auténtico «ensoñadero» [fig. 8]. Recordemos que, según su hermana Marguerite, el Sueño era la única divinidad que Khnopff reconocía y que en honor a él, declaraba, «cada objeto debe tener un sentido cierto y profundo»³⁶. Todo coronado con el lema que recorre el mueble: «On n'a que soi», no se tiene más que a uno mismo, o, mejor aún: nada más que yo.

³⁵ LAILLET, H., «The Home of an Artist: M. Fernand Khnopff's Villa at Brussels», *The Studio*, LVII, 237 (december 1912), pp. 201-208; *The International Studio*, XLVIII, 191 (january 1913), p. 201. [On-line: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1913/0223>. Consultado el 6 de octubre de 2015]. Traducción del autor.

³⁶ Cit. SEGADE LODEIRO, M., «La intimidad de Narciso...», *op. cit.* p. 561.



8. La villa de Fernand Khnopff. Estudio con el altar de Hypnos frente a la escalera (en Hélène Laillet, «The home of an Artist: M. Fernand Khnopff's Villa at Brussels», *The Studio*, LVII, 237, december 1912, p. 205).



Fernand Khnopff. Une Aile bleue, 1894. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Al fondo del estudio se sitúa un último altar a Hipnos, en una sala que continuaba el *atelier* en otro espacio más privado, después de atravesados los tres umbrales, como si se tratara de un sanctasanctórum. En el muro de esta sala se inscribe el anagrama de *Les XX*, el grupo belga de artistas de vanguardia al que había pertenecido, ante el que eligió posar para uno de sus retratos oficiales, rodeado de los recuerdos de su trayectoria artística y elegantemente sentado como un *dandy* entre dos de sus obras: *Une Aile bleue* [fig. 9]³⁷ y otra máscara de Hipnos³⁸, que aparece representado, como deidad tutelar, en dos ocasiones.

Una casa-taller que es, en definitiva, resumen y expresión de su trayectoria artística:

³⁷ Fernand Khnopff, *Une aile bleue*, 1894, óleo sobre lienzo, 88,5 x 28,5 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

³⁸ Fernand Khnopff, *Cabeza de Hipnos*, 1897, bronce, 21 x 35,5 x 22 cm. Hamburger Kunsthalle.

Volviendo a través del estudio se llega al pasillo y, por la gran escalera, a una pequeña antesala que conduce al «Salón Azul». En esta «Bleue Chambre» Fernand Khnopff ha colocado algunas de las obras de sus artistas favoritos. Hay un cuadro de Delacroix, unas pocas reproducciones de las obras de Gustave Moreau, su alma gemela, y un muy bello retrato, hecho con tiza roja, que le dio el artista Burne-Jones. En esta «Bleue Chambre» todos los objetos son preciosos y tienen ilustres firmas. Entre los demás está el retrato de su hermana hecho por el artista [...] y aquí, en esta atmósfera poética, Fernand Khnopff sueña y compone obras hermosas. En su casa, que es la expresión de su ideal, lejos del mundo, separado de todas las influencias externas, solo en su altiva soledad, Fernand Khnopff solo escucha la voz del arte, y trabaja metódicamente en el desarrollo de su autoconciencia [...] Hypnos arroja por toda la casa una atmósfera de ensueño, un sueño que lleva a soñar. Fiel a su concepción del arte, Fernand Khnopff ha alcanzado la realización más noble de sí mismo; como ha dicho Dumont-Wilden de esta casa fría y hermosa, es de hecho «la fortaleza de una individualidad en perpetua defensa contra el mundo y la vida»³⁹.

Pero pronto esa «perpetua defensa contra el mundo y la vida» adquirirá tintes dramáticos y la tendencia a la soledad de Khnopff se convertirá en una consciente autorreclusión ante los horrores de la Primera Guerra Mundial. Después las vanguardias se irán alejando del simbolismo y el artista cayendo en el olvido. No así el estudio sobre el mundo del sueño y los límites de la conciencia, reanimado entre otras obras por la publicación, en la misma época en la que Khnopff se fotografiaba junto a Hipnos, de *La interpretación de los sueños* (1900), la obra que el propio Sigmund Freud presentaba como «la vía hacia el conocimiento de lo inconsciente dentro de la vida anímica».

³⁹ LAILLET, H., «The home of an Artist...», *op. cit.*, p. 206.