

A LA MANERA DE CALLOT: LA POÉTICA ECFRÁSTICA DE E.T.A. HOFFMANN

JUAN JESÚS PAYÁN MARTÍN
Lehman College, CUNY
jj_payan@icloud.com

Recibido: 15-06-2016

Aceptado: 10-10-2016



RESUMEN

Desde el punto de vista histórico, el cuento fantástico parte de la obra de E.T.A. Hoffmann y de su recepción posterior en Europa, con Francia como epicentro diseminador. Aunque ya ha sido comentado el carácter intermedial de la producción hoffmaniana, la crítica aún no ha estudiado suficientemente el modo en que Hoffmann recurre a los grabados de Jacques Callot para articular su propio programa estético. Como contribución a una comprensión más profunda del hoffmanianismo como fenómeno, del que se origina el género fantástico, en este artículo ofrezco un análisis de la poética ecfástica de Hoffmann inspirada por las obras de Callot. Para ello me centro en tres paratextos fundamentales: «Ja[c]ques Callot», el prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» y el prólogo a su novela *Prinzessin Brambilla*.

PALABRAS CLAVE: género fantástico, E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot, grabado, estudios intermediales, siglo XIX

ABSTRACT

From a historical standpoint, the fantastic tale derives from the works of E.T.A. Hoffmann and their subsequent reception in Europe, with France as a disseminating epicenter. Although the intermedial character of his production have been noted, critics have not sufficiently studied how Hoffmann drew upon Jacques Callot's etchings in order to express his own aesthetic program. As a contribution to a deeper understanding of hoffmanianism as a phenomenon, from which the fantastic genre originates, I offer in this article an analysis of Hoffmann's ekphrastic poetics

inspired by Callot. I focus on three main paratexts, «Ja[c]ques Callot», the preface to «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» and the prologue to the novel *Prinzessin Brambilla*.

KEY WORDS: fantastic genre, E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot, etching, intermedial studies, 19th Century



1. INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista restrictivo que domina el ámbito académico francófono e hispano, hablar de cuento fantástico supone volver los ojos al magisterio de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) y al modo en que su obra se vio interpretada a partir de su muerte. Sin embargo, no resulta infrecuente que, al estudiar el género fantástico, se soslaye el programa estético del propio escritor. Sin duda, no faltan motivos para ello. Por un lado, es cierto que, si se busca una declaración explícita y taxativa por parte de Hoffmann de un credo poético, difícilmente se hallará entre sus escritos. No es menos cierto, por otro lado, que la formulación teórica del fantástico que se maneja frecuentemente es tanto o más un producto de la crítica francesa que una derivación del ideario del escritor alemán. Con todo, resulta difícilmente sostenible la tendencia a eliminar a Hoffmann del fenómeno cultural que él ayudó a crear. Su poética será elíptica e implícita, pero existe, es posible discernirla en textos claves del autor y tuvo una consistencia que merece mayor atención de la que se le ha concedido; el *fantastique*¹ del XIX será tal vez más

1. Desde el punto de vista metodológico, distingo en mi investigación entre género fantástico y *fantastique*. Bajo el término *fantastique*, identifico la construcción cultural francesa que, fraguada en el XIX a partir de la recepción de las obras de Hoffmann y Edgar Allan Poe, ha dominado la crítica como parámetro hegemónico de los estudios de campo. El *fantastique* fija una serie de condiciones específicas para las ficciones sobrenaturales, como son la localización en entornos verosímiles y la búsqueda de un efecto concreto, bien de miedo metafísico (Roas, 2011) o de incertidumbre (Todorov, 1970). Aplico el término «fantástico» para esos otros marcos conceptuales gestados en la periferia o semiperiferia cultural (como es el caso de la España decimonónica) y que expresan otras formas de interpretación de los dos autores referenciales del XIX (Hoffmann y Poe) a partir de la imbricación en su propia tradición literaria. A diferencia del *fantastique*, los parámetros del «fantástico», entre diversos factores, relativizan la condición de verosimilitud de los marcos narrativos (generalmente por medio de entornos de carácter onírico), reinsertan ocasionalmente la nota religiosa y recuperan el componente grotesco o humorístico ya presente en la obra de Hoffmann y Poe. La diferenciación entre *fantastique* y «fantástico» tiene como propósito abrir el campo a formas diversas de conceptualización, sin menoscabo de su concreción refe-

un producto de la crítica hoffmaniana francesa que una fiel continuación del programa estético del escritor, pero carece de toda justificación asumir la total independencia del hoffmanianismo galo respecto a su fuente de origen y obviar que determinados rasgos de su programa artístico —elaborado conscientemente— alimentaron las diversas ramificaciones del fantástico histórico. Sin una crítica atenta a la poética de Hoffmann no puede existir una comprensión del fantástico como fenómeno histórico.²

Para comprender la elusividad en la reflexión teórica de Hoffmann debemos recordar que, como artista anti-ilustrado y rebelde por tanto a las fijaciones sistematizadoras del XVIII, el autor opta por estrategias más afines a su ideario romántico. Entre ellas se cuenta la declaración programática a partir del comentario de otros artistas y otras artes. En línea con Agudelo, conviene recordar que en estos comentarios artísticos «no es tanto lo que el texto presenta, sino la intención que subyace en él, la intención del autor y, en consecuencia su interpretación» (2011: 79). Todo cuanto Hoffmann expresa sobre sus autores referenciales (sea Beethoven, Gozzi o Callot) redundando en una legitimación de sus gustos, criterios y horizontes estéticos. En un creador tan polifacético como él, tan dotado para el dibujo o la música como para la escritura, no ha de extrañar que sea precisamente la referencia intermedial la más favorecida para la exposición de sus ideas.³

En el presente artículo, me centraré en la poética visual o ecrástica de Hoffmann que se nutre de la obra gráfica de Jacques Callot (Nancy, 1592-1635). Por «poética ecrástica» concibo los principios estéticos expresados por el autor a través de la representación verbal de una representación visual (Heffner, 1993: 3), en concreto del grabado. Dentro de la obra hoffmaniana, tan poblada de pintores reales como ficticios y de relatos tan claramente deudores

rencial, y romper con una ortodoxia crítica que, al deslegitimar la diversidad, ha institucionalizado la subalternidad de unas literaturas sobre las otras.

2. Todorov señala dos formas de aproximarse al estudio del *fantastique*: como género histórico y como género teórico (1970:18-19); la contribución del presente artículo se sitúa en el contexto del primer grupo. Para un desarrollo de la crítica al uso de definiciones teóricas abstractas como herramienta para la evaluación histórica remito a *La magia postergada* (Payán, 2015: 2-12).

3. Uso el concepto de «referencia intermedial» en el sentido propuesto por Irina Rajewsky en el cual «[r]ather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means» (2005: 53). Mi aproximación enlaza con el empleo del concepto en trabajos de carácter literario-musical como los de Pate Nuñez (sic) y Ruthner «O Inimigo da Musica» (2011) y «A dimensão intermedial em contos de Hoffmann» (2012). La noción de Rajewsky tiene continuidad en el concepto de «intermedialidad transformativa» de Schröter, según la cual un medio artístico puede nutrir a otro, transformándose. Para Schröter la posibilidad de «re-representar» o «re-mediar» implica un modelo ontológico en el que la transferencia no solo sería posible, sino también ubicua (2011: 2).

de una inspiración pictórica,⁴ Callot posee una posición privilegiada. Al pintor francés dedica numerosos paratextos (Genette, 1991: 261) no solo en la apertura de su primer libro, *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814), sino en el prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht», en el cuarto volumen de la serie (1816), y en una de sus novelas cortas más influyentes de su última etapa, *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot* (1820). La presencia de Callot en ambos extremos del arco evolutivo del escritor, comienzo y madurez, documenta su centralidad referencial en los trabajos de Hoffmann.

2. LA POÉTICA VISUAL DE HOFFMANN

El programa estético del escritor alemán, aunque omnipresente cuando se repara en ello, se formaliza románticamente por medio de un discurso que rehúsa la exposición directa. Según advierte Hilda Meldrum Brown, el caso hoffmaniano es prototípico de la actitud de su generación. Como reacción al período ilustrado, la segunda generación de románticos alemanes evita la presentación explícita de nociones teóricas y, frente a la exposición clara y razonada, privilegia modos elusivos y difíciles de sistematizar, infundidos en ficciones y marcos narrativos de singular complejidad (2006: 2). Este hecho viene además complicado, como nos recuerda Keith Chapin, por la ironía, el lenguaje connotativo y la articulación polifónica, a menudo contradictoria, en diversas voces narrativas (2006: 44-54). Uno de los procedimientos mediante el cual Hoffmann expresó su programa estético fue el uso de la analogía con otras artes: las artes visuales y la música.⁵ El escritor reutiliza de manera crítica el motivo horaciano de *ut pictura poesis*. Esta comparativa tan fuertemente arraigada durante el clasicismo nos sitúa desde el comienzo ante una actitud deliberadamente rupturista por parte del escritor alemán.

Con frecuencia, la crítica ha dado por sentado que el advenimiento de la crítica romántica supuso el fin de las reflexiones interdisciplinarias entre arte visual y arte literario.⁶ Un buen ejemplo de ello puede encontrarse en el influ-

4. La inspiración puramente pictórica, ya no solo basada en el grabado, aparece en hasta tres ocasiones en la obra de Hoffmann dentro de *Die Serapionbrüder*: «Doge und Dogaresse», «Meister Martin der Küfner» (sobre dos cuadros homónimos de K. W. Kolbe) y «Die Fermate» (sobre el lienzo «Gesellschaft in einer Römischen Locanda» de J. E. Hummel).

5. En relación al vínculo entre literatura y música en la obra de Hoffmann remito a los trabajos de Abigail Chantler (2006), Keith Chapin (2006), David Charlton (1989), Carlinda Fragale Pate Nuñez (2012) y Simone Maria Ruthner (2011). Asimismo, son especialmente dignos de interés los capítulos que, dentro de sus monografías sobre Hoffmann, dedican al respecto Meldrum Brown (2006: 59-91) y Remy-Lacheney (2009: 229-296).

6. La comparación entre imagen y poesía poseía una larga tradición desde tiempos grecolatinos. La discusión sobre mimesis (representación) y diégesis (narración) que articulaba el pensamiento estético

yente ensayo *The Mirror and the Lamp* de M. H. Abrams: «The use of painting to illuminate the essential character of poetry —*ut pictura poesis*— so widespread in the eighteenth century, almost disappears in the major criticism of the romantic period; the comparison (...) that survive are casual (...). In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry» (1953: 50). Abrams identifica correctamente una nueva dirección de la comparación interdisciplinar entre poesía, literatura en sentido lato, y el arte musical. Sin embargo, como ya advertía Roy Park en 1969, el tránsito de la teórica neoclásica a la teoría romántica de las artes no constituye un fin de la analogía interdisciplinar entre literatura y pintura, sino que pervive a lo largo de la centuria, si bien como discurso incómodo y ambivalente (156-163). Ha de anotarse en todo caso que ni Abrams ni Park discuten el emergente caso de la analogía entre cuento y grabado, un fenómeno que, si bien contaba con algunos precedentes excepcionales (Kunzle, 1985), no llegó a alcanzar el influjo posterior que tuvo Hoffmann. En la obra del autor alemán, más allá de referencias pictóricas concretas, es el arte del grabado el que actúa como fuente de analogía e inspiración.

Para comprender mejor el programa estético de Hoffmann debemos retrotraernos a su primer libro, mezcla heteróclita de cuentos y comentarios musicales. Entre 1814 y 1816, Hoffmann publica en cuatro volúmenes su *Fantasiestücke in Callots Manier* («Piezas de fantasía a la manera de Callot»). El título busca deliberadamente desconcertar al lector de la época. Para empezar, el escritor nos confronta ante una correspondencia interdisciplinar entre literatura y arte visual ya en desuso. Cada texto o relato se presenta como cuadro o viñeta. Además, de entre todas las referencias posibles, Hoffmann escoge una particularmente extraña, que identifica su propósito autorial con el grabado y con un artista barroco relativamente poco conocido como Jacques Callot; rinde tributo al manierismo, movimiento no muy bien visto en la época (Meldrum Brown, 2006: 29); y se apoya en la referencia a un artista francés en el contexto de las guerras napoleónicas y el emergente sentimiento nacionalista alemán. Este último dato resulta particularmente destacable. Recuérdese que todavía en estos años están frescas las heridas de la confrontación fran-

platónico había continuado en la influyente *Poética* de Aristóteles y en los escritos de Horacio y Longinos. La contraposición entre el mostrar y el contar, entre la autoridad del ojo y la autoridad del lenguaje, había sido una de las vertientes más fundamentales de la reflexión estética. Las preceptivas clásicas del Renacimiento y el Neoclasicismo validaban, por medio de una exégesis cerrada de la máxima horaciana «*ut pictura poesis*», la subordinación de la literatura al arte visual y al criterio de verosimilitud realista. En el último tercio del XVIII, trabajos como el ya clásico *Laokoön* de Gotthold Ephraim Lessing comienzan a fracturar una identificación que ya empezaba a ser sentida como limitadora.

co-prusiana (1803-1815) y que el propio Hoffmann había vivido en carne propia la guerra de Dresde. Por lo tanto, no de otro modo podía leerse el programa estético del escritor —intuido desde el título de la colección— sino como una maniobra de *épater le bourgeois*. Esta misma premisa incluso justificaría la decisión original de Hoffmann de esconder su autoría, bajo el seudónimo de «Un viajero entusiasta» (Meldrum Brown, 2006: 21-22).

Asimismo, la comparativa entre pintura y arte visual retorna aquí como un gesto desafiante y doblemente irreverente. Por un lado, el anclaje visual que propone Hoffmann iba a contracorriente de la actitud de los teóricos románticos más influyentes de la época como Samuel Taylor Coleridge o William Hazlitt (Park, 1969: 156-163); por otro lado, se servía de una correlación tradicionalmente clasicista para impugnar sus propios principios estéticos. La comparativa entre imagen y arte literario, tradicionalmente empleada como argumento en pro de la mimesis realista, es usada aquí precisamente para proponer una manera superadora de representar y acceder a la realidad. En la poética hoffmaniana, dibujo y literatura mantienen todavía una relación profunda, pero lo hacen por medio de una defensa, entre otros conceptos, de la transfiguración subjetiva del mundo ordinario. Su razonamiento enfatiza la función recreadora del artista como denominador común y su capacidad para alcanzar, por medio de la imaginación recreadora, una dimensión más alta y honda de la realidad circundante. La narrativa del ojo se supedita a la de la intuición profunda del artista.

3. A LA MANERA DE CALLOT⁷

«La manera de Callot» aparece por primera vez y con mayor preeminencia en el texto-prólogo titulado «Ja[c]ques Callot» (con ese error ortográfico, tal vez deliberado). Se trata de una éfrasis, representación verbal del arte visual, que conjuga, como apuntan Praver (1976: 392-401) y Meldrum Brown (2006: 23-24), la exposición tácita de un programa estético y la ejemplificación

7. Tradicionalmente la crítica ha señalado que dos principios rigen la obra hoffmaniana, el principio de Callot y el principio serapióntico. Bergström juzga estos principios como anverso y reverso del mismo programa estético: «The Callot Principle (...) creates a fantastic representation of reality, whereas the Serapiontic Principle creates a realistic representation of fantasy» (2000: 29). Sin embargo, y en línea con Ritchie Robertson, considero que ambos principios forman parte de un solo programa estético basado en la activación de la imaginación subjetiva por medio del estímulo del mundo externo: «The imagination, a power within us, has to be activated by the external world; and what it shows us is our external reality, but with a clarity that comes from within» (1992: X). Glosando a Robertson, el principio serapióntico consistiría en explotar esta dualidad por medio de la localización de sus historias en el mundo externo, al tiempo que se les confiere la vividez que procede de la facultad de la visión interior. Esta noción ya está contenida en la éfrasis callotiana.

práctica de una escritura inspirada por el estilo de Callot. La poética hoffmanniana en lugar de buscar un discurso abiertamente declarativo se escuda en el comentario de un artista afín, una doble estrategia que por un lado reivindica el valor estético de los grabados callotianos y por otro evita ser flanco directo de crítica personal.

Para Meldrum Brown, «Ja[c]ques Callot» funciona como proemio que permite dar unidad a un libro de materiales diversos. Sin embargo, más allá de las intenciones del autor, que desconocemos (falacia autorial de la que es fácil caer presos), considero que el texto tiene principalmente una misión mucho más amplia al presentar en sociedad una declaración de intenciones sobre su programa estético, no solo para este libro, sino para su obra futura.

También el prologuista del libro, el reconocido autor Jean-Paul Richter, se esforzó por conectar las piezas disímiles del *Fantasiestücke* bajo las coordenadas del estilo de Callot. Y ni siquiera un intelectual de su altura escapó al desconcierto.⁸ Incapaz de trazar la analogía propuesta por Hoffmann, Richter comienza su prólogo señalando de inmediato la impropiedad del título ya que, a su juicio, «el estilo pictórico o más bien literario de Callot no reina en el libro ni en sus fallos ni, salvo algunas partes, en su grandeza» (Hoffmann, 2014: 60). En su lugar propone un título mucho más inclusivo, aunque menos sugerente: *Kunstnovellen* o novelas artísticas. Ciertamente Richter, que solo había leído el primer volumen del libro en marcha junto al cuento de *Berganza*, al comenzar la redacción de su prólogo carecía de una visión de conjunto. No obstante, sus reservas tenían sentido, ya que más que la analogía pictórica en el corpus a él entregado, el vínculo preponderante de los textos a que tuvo acceso era la música. Hoffmann replica en una carta personal a Jean-Paul, haciendo referencia a tres de sus cuentos «Ritter Gluck», «Don Juan» y «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza»: «¿No creéis que en Berganza y en los cuentos, por ejemplo las escenas de brujas, así como el caballero en la plaza, son acaso verdaderas callotianas?» (Bravo-Villasante, 1973: 91). Con todo, Richter no cambió de opinión en la publicación de su prólogo.

La idea de unificar el libro por medio de una analogía referencial con las artes plásticas había sido una decisión largo tiempo ponderada por el autor regionomontano. Como documentan sus diarios, la biografía de Hitzig y las referencias que traslucen los comentarios de Richter y Walter Scott, Hoffmann me-

8. Sobre las no siempre fluidas relaciones entre Richter y Hoffmann, véanse las reflexiones de Bravo-Villasante (1973: 90-91), Meldrum Brown (2006: 23) y el artículo completo de Robert Herndon Fife (1907).

ditó incluso la opción de usar la obra del artista satírico inglés William Hogarth (1697-1794) como núcleo articulador.⁹ A pesar de sus reservas, Richter celebra la elección final de Callot, pues entiende que éste «resplandece, como el humor sobre la broma, muy por encima del prosaico Hogarth» (Hoffmann, 2014: 60). La referencia al humor no resulta casual, puesto que se trata de un concepto clave en la estética de Richter y, de manera más genérica, en el pensamiento romántico de la época. Distinto a la comedia, al chiste o a la broma, el término richteano de humor «se sirve de lo pequeño y finito para medir lo infinito [; s] e trata de una transposición de términos, de lo infinito a lo subjetivo, destruyendo el contraste entre subjetivo y objetivo» (Richter, 2002: 1). Tiene, por tanto, una dimensión filosófica que conecta la antinomia de sujeto y objeto, las escalas de lo humano y lo cósmico. Aunque no entiende cómo este concepto se plasma en Hoffmann, Richter no puede sino celebrar que cifre en Callot y en su dimensión filosófica del humor su programa estético. Todavía en este libro se percibe una áspera fragmentariedad propia de los primeros tanteos literarios; será esta una lección que aplicará en sus dos colecciones de cuentos posteriores, mucho más orgánicas (*Nachtstücke* y *Die Serapionbrüder*). Lo que el propio Hoffmann tal vez fue incapaz de ver es que «la manera de Callot» articula todavía aquí —más que un vertebrador criterio de unidad en un libro concreto— un deseo, un horizonte estético, una poética conjugada en futuro.

4. LA ÉCFRISIS POÉTICA DE «JA[C]QUES CALLOT»

Nada hay de inocente en este breve artículo en el cual Hoffmann proyecta alegóricamente los objetivos estéticos que persigue su escritura. Dentro de su brevedad, «Ja[c]ques Callot» ofrece un a estructura muy cuidada. El artículo se construye de manera circular en torno a dos ciclos de preguntas retóricas: las primeras agrupadas desde la perspectiva del observador de los grabados de

9. Recuérdese que se debe a la reseña de Walter Scott la primera asociación entre Hoffmann y un nuevo modo de escritura que denomina «fantástico». En uno de los pasajes más interesantes de su crítica, Walter Scott ataca precisamente a Hoffmann por haber elegido a Callot en lugar de Hogarth: «The works of Callot, though evincing a wonderful fertility of mind, are in like manner regarded with surprise rather than pleasure. If we compare this fertility with that of Hogarth they resemble each other in extent; but in that of the satisfaction afforded by a close examination the English artist has wonderfully the advantage. Ever new touch which the observer detects amid the rich superfluities of Hogarth is an article in the history of human manners, if not of the human heart; while, on the contrary, in examining microscopically the *diablerie* (sic) of Callot's pieces, we discover fresh instances of ingenuity thrown away, and of fancy pushed into the regions of absurdity» (1827: 93-94). La écfrosis hoffmaniana encuentra réplica en Scott por vía de referentes artísticos. Para el escocés, las limitaciones de Hoffmann son las mismas de Callot debido a su tendencia al absurdo y la imaginación descarriada. Castex registra en la postura scottiana una velada rivalidad literaria, no ajena al nacionalismo (1951: 173-174). Sin embargo, si examinamos los diarios de Scott comprobamos que su desconcierto ante la obra de Hoffmann era genuino (1891: 389).

Callot; las últimas referidas a la aplicabilidad de dicho estilo en la creación literaria. Ya en el párrafo que da inicio al texto, Hoffmann dispara una profusa lista de características. Entre la amalgama de rasgos elogiados en la obra de Callot, podemos identificar tres aspectos fundamentales que reaparecen desarrollados algo más tarde: el elogio de lo Barroco (heterogeneidad, abigarramiento, contraste), de la libertad compositiva y de la transfiguración fantástica o subjetiva del mundo externo. Todos ellos se aúnan en el núcleo aglutinador de la ironía romántica, reflejo hoffmaniano del «humor» richteano.

1.1. ELOGIO DE LO BARROCO

Hoffmann compartía con artistas como Ludwig Tieck la fascinación por el Barroco (es bien sabida su común afición a la obra cervantina y la obra dramática de Calderón de la Barca). En el contexto de estas afinidades electivas, no ha de causar sorpresa que Hoffmann se apoye en un artista del xvii como Jacques Callot y no en otros artistas ya del xviii como William Hogarth. Varios rasgos del Barroco aparecen claramente ensalzados en esta pequeña pieza textual. El más importante de ellos es el de la exuberancia o abundancia de objetos en un espacio restringido.



FIGURA 1. *La grande foire de l'Impruneta* (Callot, 1620).

Hoffmann parece estar evocando en este punto el grabado más ambicioso del artista francés, *La grande foire de l'Impruneta*, en el que críticos como Bechtel han contado más de treinta grupos separados, mil cien personajes, cuarenta y cinco caballos, sesenta y siete burros, y ciento treinta y siete perros, todos ellos retratados en detalle (1942: 53). El escritor alaba en Callot la capacidad de conjugar el número en su desmesura con la capacidad para expresar la individualidad. Para Hoffmann cada elemento independiente puede ser leído en sí y como parte de un conjunto «sin por ello perturbar la mirada» (Hoffmann, 2014: 63). Junto a la concentración armoniosa de abigarramiento y detalle, el autor enfatiza la presencia de «los más heterogéneos elementos». Como veremos más adelante, este punto será de especial importancia al llegar al principio de la ironía romántica.

En Callot, Hoffmann no solo encuentra una concentración armoniosa de la vasta mirada panorámica y del detalle puntilloso, sino también una plasmación, casi simultánea, de la variedad y la disparidad en el seno de la vida ordinaria. En la feria que retrata el pintor aparecen escenas de lo más disímiles: el mundo mercantil se nos muestra abajo a mano izquierda, junto a una casa derruida; mientras a la sombra, junto a un árbol, es posible discernir un espectáculo o subasta sobre una tarima; en el centro del triángulo invertido —que responde al triángulo compositivo general del panorama paisajístico— pasea una pareja de casados, con su infante y su mascota al lado, mientras un hombre es ahorcado a mano izquierda y, a mano derecha, baila, alegre, un grupo de campesinos en lontananza. En su grabado, Callot nos fuerza a contemplar los contrastes radicales de la vida.

1.2. MODO COMPOSITIVO

El segundo y más extenso párrafo retoma la noción de heterogeneidad y abigarramiento propio del Barroco para conducirnos a una breve reflexión sobre el modo de composición: «Ningún maestro ha sabido reunir como Callot en un pequeño espacio tal abundancia de objetos, en la que lo singular, independiente por sí mismo, se agrega al conjunto sin por ello perturbar la mirada» (Hoffmann, 2014: 63).¹⁰ Para la crítica clasicista el recargamiento del Barroco no solo ofrecía una ostentación considerada como «de mal gusto», sino que podía llegar a desestabilizar el examen de su estructura formal. Con

10. «Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja in einander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet». (Hoffmann, 1819: 3)

más o menos ironía, Hoffmann refiere la ruptura de las reglas clásicas y deslegitima su crítica rigurosa. En la pintura de Callot la inestabilidad compositiva se manifiesta no solo por medio de la sobreabundancia de elementos o personajes, sino también a través de la descentralización del foco de atención. La presencia masiva de aspectos y detalles hace difícil identificar cuál es el centro de interés del grabado. Así por ejemplo, la apreciación de la procesión religiosa en torno a la cual se celebra la feria de la Impruneta resulta prácticamente indiscernible en medio de la profusa galería de animales y personajes.

Esta descentralización del foco de interés puede observarse aún mejor en la segunda versión de *La Tentation de Saint-Antoine*, a que hace referencia el propio Hoffmann. En dicho grabado se yuxtaponen dos estructuras compositivas básicas: por un lado, la obra enmarca una galería variopinta de innumerables monstruos fabulosos dentro de una caja o punto de fuga que confiere enorme profundidad a la escena; por otro, el grabado presenta en su sección cenital un triángulo invertido, imagen casi dantesca, habitada por un inmenso dragón que vomita diablos. El espectador tarda en localizar dónde (a mano



FIGURA 2. *La Tentation de Saint-Antoine* (Callot, 1634).

derecha, apenas subrayado por un arco) se encuentra la figura protagonista de San Antonio, el santo acosado por los demonios de la tentación. Este rasgo compositivo es bastante llamativo y original en el tratamiento de este motivo artístico. Si comparamos el tratamiento de Callot con el de otros pintores (Bernardino Parenzano, Quentin Massys, El Bosco, Jan Brueghel, Lovis Corinth, Dalí, Felicien Rops) el carácter descentralizado del foco de atención en la versión del artista francés resulta particularmente novedosa.

Desde el punto de vista de una crítica clásica, el grabado de Callot presenta un «problema de composición», ya que desvía la atención del espectador del personaje de San Antonio, figura principal, hacia la del dragón que preside la escena, así como la diversidad de monstruos secundarios. El ojo del observador deambula por numerosos detalles sin una noción clara del centro visual. En su defensa de Callot, Hoffmann ya anticipa uno de los rasgos que serán más notables en su escritura: el empleo de una estructura narrativa caprichosa, que evita una organización racional clara. Heterogeneidad de materiales y descentralización compositiva caracterizan tanto su ficción breve («Der Magnetiseur», «Der goldene Topf»), como sus novelas cortas (*Prinzessin Brambilla*), o incluso novelas extensas (*Lebensansechten das Katers Murr*). En todas ellas, en mayor o menor escala, el lector deambula entre aparentes divagaciones hasta verse sorprendido por un núcleo argumental casi inesperado.

El escritor también refiere como objeto de la crítica clasicista el uso inapropiado de luces y sombras. El empleo de la luz propuesto por el clasicismo debía seguir bien una intención «realista», para ayudar a la ficción de verosimilitud, o un objetivo estructural, para guiar el centro de interés del cuadro. Nuevamente Callot rompe con los preceptos más academicistas al emplear luces y sombras de una manera cuyos censores no dudarían en calificar de arbitraria. Para Hoffmann este tipo de crítica es irrelevante, ya que el arte del francés «traspasa ciertamente las reglas de la pintura» (2014: 63). Callot es capaz, por tanto, de trascender los criterios preconizados en la época por medio de un genio espontáneo y expresivo.

1.3. TRANSFIGURACIÓN FANTÁSTICA Y SUBJETIVA DE LA REALIDAD

A continuación Hoffmann expresa su admiración por la capacidad del pintor de infundir «[a] lo más común de la vida cotidiana (sus bailes campesinos, con los músicos tocando, subidos como pajarillos a los árboles) de un halo de determinada originalidad romántica dirigiéndose al espíritu dado a lo fantástico de un modo particularmente maravilloso» (Hoffmann, 2014:

63).¹¹ Dos referencias parecen estar en la cabeza de Hoffmann al señalar este rasgo: por un lado, la plácida escena de *La foire de Gondreville* con sus músicos subidos a los árboles como pájaros y, por otro, el capricho «La ronde» con sus danzantes grotescos. El escritor pasa de la celebración de la sencillez campesina del primer grabado a un retrato crítico y sugestivo de los personajes de la *Commedia dell'arte*, que anticipa las imágenes empleadas para *Prinzessin Brambilla*. En este pasaje, Hoffmann expresa su admiración por el uso libre de la fantasía; sin embargo, en lugar de ejemplificar su teoría con alguno de los grabados más abiertamente fabulosos, repara en escenas aparentemente familiares e inocentes.

El capricho «La ronde» merece especial atención. Este interesantísimo dibujo tiene una forma compositiva fascinante que imita la forma elíptica de un ojo, tema recurrente en Hoffmann. Sin embargo, dada su clara estructura centralizada, Hoffmann no entra aquí a discutir aspectos compositivos. Lo que le interesa destacar es la capacidad de transfigurar un hecho ordinario por medio de la imaginación recreadora. Para el autor, incluso en estos dibujos imitados del natural «se ofrece una vívida fisonomía muy particular que otorga a las figuras, a los grupos, algo extrañamente conocido» (Hoffmann, 2014: 63). Callot usa la plataforma de lo familiar (*Heimlich*) para a continuación desfamiliarizar el asunto (*Umheimlich*) mediante la contorsión de los personajes y el uso de una vestimenta extravagante que oscila entre el anacronismo y una insinuación de desnudez.¹²

La caracterización grotesca de la escena, inserta además en un fondo vacío casi abstracto, juega en la linde entre lo realista y lo irreal u onírico. Para Hoffmann, el artista francés, anticipando el gusto romántico, infunde a las escenas más cotidianas una subjetividad recreadora y vibrante. Además, lejos de la complacencia propia del XVIII más lúdico y festivo, al más puro estilo Fragonard, Callot inserta en ellas la disonancia de un conflicto. Al examinar detenidamente el grabado, comprobamos que el carácter alegre que da la danza comunal incluye una nota agridulce en la figura de la única joven, la cual, casi estática y con expresión entre pasiva y melancólica, parece arrastrada por la inquietante figura de su izquierda a participar en la farsa de un baile no elegido.

11. «Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben — sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, — erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüth auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird» (Hoffmann, 1819: 4)

12. Nótese el modo en que Hoffmann, en su uso de lo familiar y no familiar, anticipa ya en este texto la formulación freudiana de lo ominoso (*Umheimlich*). Este dato permite validar la aproximación psicocrítica de textos como *Prinzessin Brambilla* propuesta por autores como Agnès Lagache.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURA 3. «La ronde», perteneciente a *Les Caprices* (Callot, 1617).

1.4. PROPÓSITO UNIFICADOR: LA IRONÍA ROMÁNTICA

El último de los aspectos comentados por Hoffmann en la pintura de Callot es el de la ironía romántica, al que dedica especial atención:

La ironía, que, al poner en conflicto lo humano con la animalidad, se burla del mezquino quehacer de los hombres, habita tan solo en los espíritus profundos, y así, las grotescas figuras de Callot, medio hombres, medio animales, descubren ante el observador perspicaz todas las secretas insinuaciones que permanecen ocultas tras el velo de la bufonada. (Hoffmann, 2014: 62)¹³

La ironía a la que hace mención Hoffmann es, como puede comprobarse, algo más que la mera burla o la expresión que da a entender lo contrario de lo que se dice, tal como conceptualizamos el término en español. En el contex-

13. «Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Thier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Thun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Thier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernststen tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen» (Hoffmann, 1819: 4).

to del romanticismo alemán, esta posee un carácter mucho más profundo y complejo. Por un lado, la ironía es cifra ontológica, maridaje distanciado de la aprensión objetiva y subjetiva de la realidad: en el espacio gnoseológico en que Kant había depositado un interrogante, los románticos posteriores inscriben un encogimiento de hombros solo en apariencia cómico. Por otro lado, la ironía se presenta como horizonte estético al jugar en el territorio del contraste extremo entre lo elevado y lo bajo (lo sublime y lo grotesco), condición esencial de la limitada existencia humana en la dimensión abrumadora del universo. Hoffmann, conocedor de las formulaciones de los hermanos Schlegel, así como de las interpretaciones de Tieck y Richter, ve en el carácter paradójico de la ironía romántica una síntesis tan artística como certera de la vida humana. Es por ello por lo que, más allá de la animalización, la burla o la bufonada, detrás de la cáscara distanciadora del humor, Hoffmann alaba en Callot esa grieta visible que, como insinuación de una realidad más alta, ilustra la condición humana.

Los dos grabados a que hace referencia el escritor coinciden en este punto esencial de su programa estético. En *La Tentation de Saint Antoine*, la fascinación de una exuberante fantasía se confunde con una atmósfera pesadillesca, el horror del santo acosado por los demonios convive con notas de humor vulgar y escatológico. Lo cómico y lo terrible alternan. De manera semejante, en «La ronde» el lúdico gozo de la escena ha de compartir espacio con notas de siniestro pesimismo; así junto al risueño corro de danzantes observamos la inclusión trágica de la resignada figura femenina. La celebración vital se torna contemplación incómoda de una violación de la libertad. Para Hoffmann es este aspecto, el de la ironía romántica, el que, como corolario filosófico, sirve de criterio unitario tanto de la ornamentación barroca, de la manipulación compositiva, como de la transfiguración fantástica del mundo ordinario.

Finalmente, tras un somero elogio de Callot como artista insobornable, el autor conduce el comentario pictórico al dominio de la escritura. Hoffmann señala abiertamente en «el modo de Callot» una dirección deseable para el campo poético y literario. Con humildad, en la última frase Hoffmann semeja expresar casi un deseo póstumo, puesto que el único deseo de su obra es, será y ha sido «trabajar a la manera de Callot» (Hoffmann, 2014: 63).

5. RETORNOS AL MODO DE CALLOT

Como vimos anteriormente, la declaración programática de E.T.A. Hoffmann y su plasmación en su primera colección generaban reservas incluso en lectores especializados como Richter. Motivado por este cuestionamiento, el escritor introduce un prólogo al cuento «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» como entrada al último de los volúmenes del *Fantasiestücke*, en el cual explica la conexión literaria entre sus textos ficcionales y la estética de Callot. Ahora el autor califica sus cuentos como «fantasías a la manera de Callot» (Hoffmann, 2014: 279).¹⁴ La característica esencial en ellas es la disolución radical de los ámbitos de la vida interior y la vida exterior, imaginación o transfiguración subjetiva y mundo familiar contemplado, fantasía y percepción. La noción de frontera y su posterior suspensión adquieren por primera vez una declaración explícita cuyo impacto será inestimable en la historia literaria. No sería muy osado aseverar que de este pasaje procede la interpretación francesa que dominó la crítica del fantástico durante el siglo XIX hasta llegar a la extremadamente influyente teorización de Todorov: un gesto que, recuérdese, pudo muy bien estar motivado por la necesidad de justificar el parentesco entre Callot y su obra.

La última referencia a la obra del grabadista francés se produce en 1820 con la publicación de *Prinzessin Brambilla*, subtitulada como «un capricho de Jakob Callot». Ese mismo año, con motivo de su cumpleaños, Hoffmann recibe de su amigo, el doctor Koreff, una reproducción de los *Balli di Sfessania*, recreación carnavalesca y libre de los personajes de la *Commedia dell'arte* y de variadas celebraciones cortesanas de la Italia de los Medici. Cada imagen presenta una pareja de danzantes, una representación del doble o *Doppeltgänger* con valores distintos según su iconografía: armónica o confrontacional.

Inspirado por esta colección, Hoffmann escribe su novela. Se trata de una fábula alegórica del autodescubrimiento profundo del yo en el contexto de los carnavales romanos y de la conflictiva relación amorosa de dos soñadores, el actor Giglio Fava y la costurera Giacinta. Ambos anhelan ser príncipe y princesa, buscan al tiempo el amor y un ascenso social. Sin embargo, su felicidad vendrá de manos de la aceptación y la anagnórisis del ideal contenido en su condición humilde. Ello les permitirá descubrirse reflexiva y recíprocamente, a sí mismos y el uno al otro.

14. En el original: «ein Callotsches Fantasiestück» (Hoffmann, 1819: 231)

De entre los veinticuatro grabados originales con que probablemente contó el escritor, su imaginación privilegia solo ocho, un dato que ha llevado a críticos como Lagache a explorar sus motivaciones (1989: 98). Según la investigadora, el escritor prescinde de las imágenes más abiertamente sexuales, al tiempo que escoge aquellas donde la *hybris* grotesca se muestra más acentuada (1989: 99-100). Volobeuf aporta otro dato interesante, al señalar que la obra de Callot aparece mediada por la recreación artística del ilustrador Karl Friedrich Thiele, el cual modifica sustancialmente la posición de los personajes en escena, disuelve el fondo escénico y suaviza las expresiones faciales (2011: 55-57).

Varios aspectos merecen mención en esta revisita «a la manera de Callot». Por un lado, Hoffmann sustituye la noción de «fantasía» o «cuadro fantástico» (*fantasiestücke*) por la de «capricho». Para el escritor, este concepto ya cifra las ideas esenciales de su éfrasis original: el barroquismo, la composición libre, la transfiguración fantástica. En un artista tan polifacético como Hoffmann, no puede obviarse nuevamente una dimensión intermedial, puesto que el «capricho» como forma estética se manifiesta tanto en música, como en las artes visuales y la literatura. La dimensión musical, en tanto que índice de improvisación y virtuosismo, aparece ya claramente incorporada a la propuesta estética hoffmaniana. Así lo recuerda en su prólogo: «al amable lector (...) se le solicita humildemente que no olvide la base sobre la que descansa todo el asunto, las fantásticas caricaturas de Callot, y que también considere cuánto un capricho puede exigir a un músico» (traducción propia sobre el texto original).¹⁵ Aparejado al género interdisciplinar del capricho, Hoffmann menciona el carácter como «caricatura» de los grabados callotianos. Nuevamente, el escritor refunda su poética en las raíces del humor o ironía romántica, en línea con las formulaciones de los hermanos Schlegel y con Richter. Lejos de constituir la antinomia de lo fantástico, tal como se concibe hoy día, para el escritor la dimensión más filosófica del humor constituye un horizonte aglutinador de su programa estético.

En unos de los mejores estudios sobre la novela, Dániel Végh (2010) indica la importancia del concepto de ornamentación en *Prinzessin Brambilla*. En efecto, el elogio de lo barroco retorna en esta ficción. Sin embargo, cabe añadir que aquí el escritor conjuga su deseo de concentración y abigarramiento al nivel más extremo. El escritor hace converger la mayor parte de sus figu-

15. «Den geeigneten Leser, (...) bittet aber der Herausgeber demütiglich, doch ja die Basis des Ganzen, nämlich Callots fantastisch karikierte Blätter nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag» (Hoffmann, 1821: IV).

ras en apenas dos personajes principales, Giglio y Giacinta (cuyos nombres, por cierto remiten a dos flores, el lirio y el jacinto). La aparente multiplicidad de individuos, que tanto puede abrumar o desconcertar al autor, redundando en suma en una representación repetida de la pareja protagonista, al modo de una sala de espejos en un parque de atracciones. Pese a los intentos de frivolar sobre su propia creación (tras la sesuda lectura de la anti-ilustrada novela *Klein Zaches genannt Zinnober*), es posible detectar en esta obra un enorme trabajo artístico. La composición, pese a la fluidez casi arbitraria de su argumento, se articula como una frase musical estándar en ocho compases: ocho son los grabados escogidos; ocho, los capítulos que forman el libro; doble duplicación de la pareja central. Hoffmann, como buen músico, sabe cómo improvisar a partir de equilibrios numéricos y cómo presentarlo todo bajo el prisma de una espontaneidad más pretendida que real.

6. CONCLUSIONES Y CUESTIONAMIENTOS

En este artículo he analizado cómo la obra de Jacques Callot preside la poética de E.T.A. Hoffmann, padre del fantástico como género histórico. Me concentré en tres documentos esenciales, el texto-prólogo «Ja[c]ques Callot», el prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» y la novela *Prinzessin Brambilla*. Del análisis de estos textos se infiere la importancia capital que Callot ejerció en conceptos fundamentales del programa estético hoffmaniano. En «Ja[c]ques Callot», por medio de la écfrasis o representación verbal del arte visual, Hoffmann enfatizó su admiración por lo barroco, por la composición libre y la transfiguración fantástica de lo familiar. Todos estos criterios aparecían aunados por un propósito común: el de la ironía romántica, basada en la yuxtaposición contrastiva de lo grotesco y lo sublime. Como previsible reacción a las críticas de Richter, Hoffmann insiste en la vinculación de su producción literaria con «la manera de Callot» al comienzo de su relato «Die Abenteuer der Silvester-Nacht». Allí, Hoffmann ofrece la dimensión que devino más asociada a su escritura en la crítica francesa posterior, a saber, la disolución del límite entre el mundo interior y el mundo externo. Como cierre a la devota admiración por Callot, el escritor retorna a su maestro una vez más, inspirado en esta ocasión por los *Balli di Sfessania*. La noción de capricho, en su acepción pictórica y musical, adquiere ahora notable relevancia, así como la plasmación de una ornamentación basada en el motivo del doble.

La poética de Hoffmann, al paso de su recepción en Europa, recibió los sesgos más diversos. Walter Scott fue incapaz de ver en sus trabajos algo más

que los delirios de una mente tan talentosa como descarriada; Jean-Jacques Ampère, Jules Janin, Saint-Marc Girardin o Duvergier de Hauranne retomaron el hilo del prefacio a «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» para legitimar una poética basada en la yuxtaposición de dos mundos tradicionalmente antinómicos. Cumiskey lo sintetiza del siguiente modo: «the genre was typified by the depiction of a dualistic world composed of natural and a supernatural order, both of which were realistically evoked (...). The fantastic effect was produced by the interpenetration of the two orders, i.e., by the direct introduction of the supernatural into the natural realm» (1992: 32-33). Otros investigadores, aunque de modos lógicamente diversos, han incidido en esta misma idea en la concepción del cuento fantástico hoffmaniano como un mundo que conjuga en una plataforma realista lo natural y lo sobrenatural. Es de esta raíz de la que proviene las formulaciones teóricas más valiosas, como la de Todorov (1970) y, más reciente, la de David Roas (2011).

A partir de dichas formulaciones, la crítica ha establecido parámetros operativos para el deslinde del fantástico del XIX, pero ha llegado hasta el límite de una ortodoxia hipertrófica. Todo cuanto no obedeciera a determinada interpretación francesa de Hoffmann o a la formulación contemporánea del fantástico se ha juzgado como un desatino.¹⁶ Este marco teórico ha eliminado paradójicamente de la ecuación del fantástico hoffmaniano el verdadero programa estético de Hoffmann. Si cuento fantástico y cuento hoffmaniano llegaron a identificarse desde un punto de vista técnico (Litré, 1879: 1617; Faivre, 1991: 25), no debiera extrañar que la extensión de su programa estético diera lugar a una conceptualización ramificada del fenómeno. Aspectos como la admiración por la ornamentación barroca, la libertad constructiva (fragmentariedad, descentralización del foco de interés), el anclaje en lo grotesco o el humor, que hoy constituyen rasgos de lo excluido en el debate sobre lo fantástico, fueron entonces rasgos constitutivos de su comprensión histórica.

16. Para dar cuenta de aquellos casos parafantásticos, limítrofes al *fantastique* en la España del XIX, algunos autores han propuesto explicaciones como la falta de competencia literaria (Roas, «La crítica y el relato fantástico», 1997: 96-102; Roas, 2000: 346-351) o una recepción sesgada o incompleta de Hoffmann (Pérez, 2004: 141). Ambos juicios parten de una base problemática, ya que juzgan la exégesis francesa como única interpretación fiel respecto a la obra de Hoffmann, al tiempo que ni siquiera consideran la posibilidad de reformulación y reinterpretación consciente de los modelos de partida desde la periferia. Paradójicamente, tras el estudio del programa estético de Hoffmann, casos desestimados en el estudio del fantástico hoffmaniano como la asociación de su cuentística y el Barroco calderoniano (Bermúdez de Castro) o entre los presupuestos del fantástico y lo grotesco (Antonio Ros de Olano) terminan siendo más afines a su poética original de lo que hemos venido creyendo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M.H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford.
- AGUDELO, Pedro Antonio (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ékfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y literatura*, núm. 60, pp. 75-92.
- AMPÈRE, Jean-Jacques (1828): «Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig», *Le Globe*, vol. VI, núm. 81 (2 de agosto), pp. 588-589.
- BECHTEL, Edwin de T. (1942): «Callot and His Prints From the Battle of the Medici to the Miseries of War», *Print Collectors Quarterly*, pp. 26-89.
- BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (2016): «El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 67, pp. 39-55.
- BERGSTRÖM, Stefan (2000): «Between Real and Unreal. A Thematic Study of E.T.A. Hoffmann's «Die Serapionsbrüder», *Studies on Themes and Motifs in Literature*, núm. 49, Peter Lang, Nueva York.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1867): «Cuentos fantásticos de E.J.[sic] A. Hoffmann escogidos y vertidos al castellano por D. Cayetano Cortés», *Diccionario general de bibliografía española*, vol. II, Moreno y Rojas, Madrid, pp. 151-57.
- BIEMEL, Walter (1962): «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán», *CONVIVIUM*, nos. 13-14, pp. 28-48.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1973): *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Nostro-mo, Madrid.
- CALLOT, Jacques (1617): «La ronde». Disponible en *Gallica* <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496118f>> [1 de octubre de 2016].
- (1620): *La grande foire de l'Impruneta*. Disponible en *Wikimedia Commons* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Callot_-_La_foire_d%27Impruneta,_1620.jpg> [1 de octubre de 2016].
- (1634): *La Tentation de Saint-Antoine*. Disponible en *National Gallery of Canada* <<https://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=42633>> [1 de octubre de 2016].
- CASTEX, Pierre-George (1951): «Walter Scott contre Hoffmann. Les Épisodes d'une Rivalité littéraire en France», *Mélanges d'histoire littéraire. Offerits à Daniel Mornet*, Nizet, Paris, pp. 169-76.
- CHANTLER, Abigail (2006): *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Ashgate, Aldershot.
- CHAPIN, Keith (2006): «Lost in Quotation: Nuances behind E. T. A. Hoffmann's Programmatic Statements», *19th-Century Music*, núm. 30.1 (Summer), pp. 44-64.
- CHARLTON, David, ed. (1989): *ETA Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Music and the Composer. Music Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CUMMISKEY, Gary (1992): *The Changing Face of Horror. A Study of the Nineteenth Century French Fantastic Short Story*, Peter Lang, Nueva York.
- FAIVRE, Antoine (1991): «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)», *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*, Albin Michel, París, pp. 15-43.

- FIFE, Robert Herndon (1907): «Jean-Paul Richter and E.T.A. Hoffmann», *PMLA*, núm. 22/1, pp. 1-32.
- GENETTE, Gérard (1991): «Introduction to the Paratext», Trad. Marie Maclean, *New Literary History*, núm. 22. 2 (Spring), pp. 261-272.
- HAURANNE, Duvergier de [O.] (1829): «Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, traduit par M. Loève-Veimars», *Le Globe* (26 de diciembre), pp. 818-820.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993): *Museum of Worlds. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago.
- HITZIG, Julius Eduard (1823): *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, vols. 1 y 2, Ferdinand Dummler, Berlín.
- (1831): *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, vols. 3-5, Brodhag'sche Buchhandlung, Stuttgart.
- HOFFMANN, E.T.A. (1819): *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, 2a. ed., 2 vols., Bamberg, C.F. Kunz.
- (1821): *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot von E.T.W. Hoffmann. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern*, Verlag von Josef War, Breslau.
- (1912): *E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten*, Vol. 1: Hoffmann und Hippel, Paetel, Berlín.
- (1957): *Poetische Werke. Vol. 7. Die Serapionbrüder*, vol. 3, Walter de Gruyter and Co., Berlín.
- (2014): *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*, edición, introducción y notas de Emilio Pascual, Cátedra, Madrid.
- KOLB, Jocelyne (2005) «Romantic Irony», *A Companion to European Romanticism*, Blackwell, Malden, Massachussets.
- KUNZLE, David (1985): «Goethe and Caricature: From Hogarth to Töpffer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 48, pp. 164-188.
- LAGACHE, Agnès (1989): *Le carnaval et la princesse. Une lecture raisonné d'Hoffmann*, Atelier Alpha Bleue, París.
- LITTRÉ, Émile (1879): *Dictionnaire de la Langue Française*, vol. 2, Hachette, París.
- MCGLATHERY, James M. (1997): «E.T.A. Hofmann», *Twayne's World Authors Series*, núm. 868, Twayne, Nueva York.
- MELDRUM BROWN, Hilda (2006): *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic. Critique and Creativity*, Camden House, Nueva York.
- PARK, Roy (1969): «Ut Pictura Poesis: The Nineteenth-Century Aftermath», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 28. 2 (Winter), pp. 155-164.
- PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale y Simone Maria Ruthner (2012): «A dimensão intermedial em contos de Hoffmann», *e-escrita*, núm. 38.3, pp. 194-209.
- PAYÁN MARTÍN, Juan Jesús (2015): *La magia postergada: género fantástico e identidad nacional en la España del XIX*, Tesis doctoral, UCLA, Los Ángeles. Disponible en <<http://escholarship.org/uc/item/2354w8nk>> [1 de octubre de 2016].
- PÉREZ, Ana (2004): «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en *Paisajes románticos: Alemania y España*, Peter Lang, Frankfurt, pp. 133-148.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2003): «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*, núm. 4, pp. 205-215.

- PRAWER, Siegwert (1976): «Die Farben des Jacques Callot: E.T.A. Hoffmann 'Entschuldigung' seiner Kunst», *Wissen aus Erfahrungen (Festschrift für Herman Meyer)*, Niemeyer, Tübingen, pp. 392-401.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, núm. 6, pp. 43-64.
- REMY-LACHENY, Ingrid (2009): *Étude des «Frères de Saint-Serapion» d'E.T.A. Hoffmann: discours esthétiques et scientifiques*, Tesis doctoral, Université Paris III. Disponible en <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00947681/>> [1 de octubre de 2016].
- RICHTER, Jean-Paul (2002): *Teorías estéticas*, Trad. Julián Vargas, José Rodríguez, Madrid, 1884. Disponible en <<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110053A>> [1 de octubre de 2016].
- ROBERTSON, Ritchie (1992): «Introduction», en E.T.A. Hoffmann, *The Golden Pot and Other Tales*, Oxford University Press, Oxford, pp. VII-XXIII.
- ROAS, David (1997) «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», *Lucanor*, núm. 14, pp. 79-109.
- (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2000. Disponible en <<http://www.tdx.cat/handle/10803/4902>> [15 de junio de 2016].
- (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RUTHNER, Simone Maria (2011): «O Inimigo da Musica. O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann», *Revista Litteris*, núm. 8, pp. 312-331.
- SCHRÖTER, Jens (2011): «Discourses and Models of Intermediality», *Comparative Literature and Culture*, núm. 13.3 (September), pp. 2-7. Disponible en <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>> [1 de octubre de 2016].
- SCOTT, Walter (1827): «On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodor William Hoffmann», *The Foreign Quarterly Review*, núm. 1 (July-November), pp. 60-98.
- (1891): *The Journal of Sir Walter Scott. 1825-32*, David Douglas, Edinburgh.
- STEIGERWALD, Jörn (2008): «The fairy-tale, the fantastic tale», *A Comparative History of Literatures in European Languages*, núm. XXVIII, John Benjamin, Amsterdam/Philadelphia, pp. 325-344.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- VÉGH, Dániel (2010): «La ornamentación en el capricho titulado *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann», *TRANS-*, núm. 10, pp. 2-9.
- VOLOBEUF, Karin (2011): «E.T.A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem», *Revista ALERE*, núm. 4.4, pp. 53-63.