



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

10 | 2010
(Non-)Événement

La ornamentación en el capricho titulado *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann

Dániel Végh



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/trans/415>

DOI: 10.4000/trans.415

ISSN: 1778-3887

Editor

Presses Sorbonne Nouvelle

Referencia electrónica

Dániel Végh, « La ornamentación en el capricho titulado *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann », *TRANS-* [En línea], 10 | 2010, Publicado el 08 julio 2010, consultado el 13 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/415> ; DOI : 10.4000/trans.415

Este documento fue generado automáticamente el 13 mayo 2019.

Tous droits réservés

La ornamentación en el capricho titulado *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann

Dániel Végh

Interpretaciones del *Prinzessin Brambilla*

- 1 Revisando las relativamente escasas¹ interpretaciones de la *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann uno puede preguntar: ¿no tienen algo en común los marcos interpretativos con los cuales se suele abordar el texto, es decir: las teorías de lo fantástico, de la ironía romántica, de lo grotesco-carnavalesco, del psicoanálisis, o de la narratología? Según nuestra hipótesis, hay un vínculo que relaciona estas teorías, cuya posible raíz común sería la ornamentación. En las siguientes líneas demostraremos cómo se manifiestan los principios de aquella en la novela de Hoffmann, y luego intentaremos comprobar la validez general de la ornamentación como poética de la prosa.
- 2 La *Prinzessin Brambilla* es uno de los libros tardíos de Hoffmann subtítulo "capricho" que, como las *Fantasiestücke*, Hoffmann escribió a la manera del grabador Jaques Callot. La serie de "grabados fantásticos" titulada *Balli di sfessania* – que sirven de base a la historia, según las declaraciones del prólogo y del mismo narrador² –, representan unas máscaras carnavalescas o figuras de la *commedia dell'arte*. La historia marco del actor Giglio y de la costurera Giacinta entrelaza varios niveles narrativos de manera difusa hasta las últimas páginas. Entre estos hallamos el hilo teatral que representa la rivalidad entre la tragedia y la comedia del arte, y un cuento alegórico sobre el humor, en el que prácticamente todos los personajes y motivos aparecen desdoblados. Todo esto sucede entre los decorados del carnaval de Roma, y la historia viene aderezada con múltiples reflexiones y desviaciones del narrador. Sólo en las últimas páginas de la novela se aclara el desorden; gracias a los personajes nos enteramos entonces cómo ilustra este caos artístico la idea filosófica que se esconde detrás de historia: la ironía.

- 3 Los textos de Hoffmann se suelen relacionar comúnmente con el género fantástico. No es de extrañar pues que Tzvetan Todorov, en su libro fundamental titulado *Introducción a la Literatura Fantástica*, mencione varias veces la Prinzessin Brambilla. Según el teórico francés, en el caso de la Prinzessin Brambilla la vacilación – efecto fundamental del género fantástico –, se produce sobre todo “acerca del nombre que ha de darse a ciertos acontecimientos”.³ Según parece, vacilamos también porque no queda claro a qué subgénero fantástico pertenece la novela de Hoffmann. Teniendo en cuenta que los acontecimientos fantásticos se interpretan al final de la historia, debería pertenecer a lo extraño. Sin embargo, Todorov califica en general los textos del narrador alemán como cuentos (en este caso pertenecerían a lo maravilloso), a pesar de que el mismo efecto de la vacilación interpretativa es propio del género fantástico. Sin duda, en la Prinzessin Brambilla hallamos una serie de motivos y efectos retóricos propios del subgénero maravilloso, como la exageración, los excesos, descripción de objetos especiales etc. Por otra parte, podemos relacionar el texto de Hoffmann incluso con la alegoría – también limítrofe con lo fantástico según Todorov –, puesto que los acontecimientos que producen el efecto de vacilación se intercalan en la historia en forma de parábolas, interpretadas al final de la novela por los mismos personajes. A nuestro juicio, lo fantástico en los textos de Hoffmann se produce entonces como resultado de la combinación de los niveles narrativos, facilitada por ciertos recursos narratológicos que llama Todorov “discurso fantástico”.⁴ Aunque al ilustrar las características de este estilo Todorov no menciona la Prinzessin Brambilla, la diferenciación de lo “imaginario” y de lo “real” también tiene lugar en esta novela de Hoffmann gracias a los comentarios o reflexiones del narrador y a las historias intercaladas, y no porque los personajes y el narrador sean los que crean y sufran el efecto de la vacilación.
- 4 En la segunda parte de su libro Todorov analiza unos cuantos temas típicos del género fantástico. En estos capítulos sí menciona a la Prinzessin Brambilla, como cuando habla de motivos relacionados con la vista, por ejemplo, de los “anteojos mágicos”⁵ que ofrece el ciarlatano Celionati a Giglio, o los espejos que aparecen en todos los niveles narrativos. Es decir, todo que está relacionado con la idea del desdoblamiento. A estos temas podríamos añadir los temas de la sexualidad – llamadas por Todorov “temas Tú”, presentes por ejemplo en las descripciones de las máscaras obscenas.⁶ Aunque Todorov tampoco cita ejemplos de la Prinzessin Brambilla relacionados con estos temas, hay algunas interpretaciones psicoanalíticas dedicadas a la novela que enfocan justamente estos motivos (superados según Todorov debido al efecto de lo fantástico), así como la diagnosis/el diagnóstico del “chronischer Dualismus” que se menciona en el texto relacionado con las gafas.⁷
- 5 En suma, parece que lo fantástico – por lo menos en la Prinzessin Brambilla –, se produce como efecto de procedimientos retóricos y narratológicos. Analizando la estructura narrativa de la novela, en la Prinzessin Brambilla podemos diferenciar cinco hilos conductores de la narración: el marco de los carnavales, las reflexiones del narrador extradiegético, el cuento intercalado que es mítico y metaficticio (alegórico), las reflexiones del narrador intradiegético y, por último, todas las demás intercalaciones, ya sean líricas, dramáticas, o bien alusiones intertextuales e intermediales.⁸ Además, estos hilos se entrecruzan creando múltiples metalepsis. Hoffmann – como apuntan varios estudios –, parece haber encontrado los principios de tal estructura caótica justamente en el arte de Callot: las afirmaciones del artículo escrito por el mismo Hoffmann, que lleva como título el nombre del grabador, resultan válidas también para la composición de esta

novela.⁹ Por otra parte, en la Prinzessin Brambilla encontramos una reflexión sobre la fantástica heterogeneidad de la estructura narrativa que alude a las artes plásticas: “La reflexión es todo aquello que ciertamente no es necesario a la historia, pero que puede ser un deleitable floritura”.¹⁰

La ornamentación en Hoffmann

- 6 Lo que propongo es tomar al pie de la letra la expresión de Hoffmann que remite a las reflexiones, desvíos e intercalaciones de la narración. El concepto de la floritura servirá como punto de partida para exponer todo un marco interpretativo centrado en la ornamentación. Como veremos, resultará un modelo que se ajusta muy bien a la poética hoffmanniana, y que podremos reconocer en el trasfondo de buena parte de las interpretaciones de la novela. Pero ¿qué es el ornamento propiamente dicho y qué tiene que ver con las florituras?
- 7 Alois Riegl, primer teórico de la historia de la ornamentación distingue tres tipos de adornos.¹¹ El llamado estilo geométrico es el origen de toda ornamentación, cuya manifestación más espectacular es la ornamentación textil. Las estructuras y dibujos del tejido – pensemos en las alfombras de Persia – se producen por entrelazamientos, separaciones y contrastes de los hilos. El estilo heráldico se caracteriza por el desdoblamiento simétrico de figuras humanas y de animales, ya sean los pares idénticos o inversos. Por último, la característica más llamativa de la ornamentación oriental, llamada también arabesco, es la exuberancia de los elementos vegetales – florituras con las palabras de Hoffmann, pámpanos según Riegl – que metamorfosean continuamente en sí mismos o en otros.
- 8 Ahora bien, ¿dónde y cómo aparece la ornamentación en la Prinzessin Brambilla? En la floritura hoffmanniana, es decir, las digresiones del narrador, podemos reconocer el arabesco entendido como ornamento vegetal. Sin entrar en un razonamiento más profundo, me parece obvio relacionar el estilo heráldico con el desdoblamiento de personajes, de objetos mágicos y los demás motivos que implican el reflejo. Casi toda la bibliografía hoffmanniana interpreta los fenómenos de los reflejismos,¹² cuyo esquema reiterativo se basa en los mismos principios que la ornamentación figurativa. Quizás tampoco parezca impropio relacionar la ornamentación textil y la estructura narrativa del texto, no sólo por las metáforas ampliamente usadas como “hilos” de la narración, “nudos” de la historia o “intercalaciones” (término técnico usado también en la tecnología del bordado), sino también por la coincidencia fundamental entre texto y textil que planteó ya Barthes en las páginas finales de *Le plaisir du texte*.¹³ Pero vayamos un paso adelante.
- 9 Si aceptamos la hipótesis de que la ornamentación textil pueda tener relevancia en la interpretación de la Prinzessin Brambilla, elementos y motivos relativamente poco analizados – como por ejemplo los vestidos¹⁴ – aparecerán en nuevo contexto. No olvidemos que una de las protagonistas de la novela, Giacinta es una costurera, y la narración empieza con una escena donde está preparando un vestido, más concretamente, una máscara de princesas. El primer acontecimiento fantástico ocurre justamente cuando Giacinta hiere su dedo con la aguja (de repente desaparece la mancha de aceite y de sangre recién derramada del vestido). Por otra parte, las máscaras desempeñan papel importante durante toda la historia debido a los carnavales: pensemos en los vestidos fantásticos y coloreados de Giglio o en los vestidos, muebles y accesorios

lujosamente dorados de las procesiones – todos son ornamentos en sí. La aguja y una red – estructura esquemática de los tejidos –, aparecen en el cuento mitológico y también más tarde – como si fueran sus dobles, sus *Doppelgänger* – en el palacio Pistoia, entrelazan en todos los sentidos los hilos del texto.

- 10 Por otra parte, el narrador provoca los efectos de los desdoblamientos y las múltiples metamorfosis justamente a través de las descripciones de las máscaras de los personajes. Así resulta que los cambios de vestidos y de identidades marquen a su vez los cortes entre hilos narrativos. Por último, en la escena final, todos los temas relacionados con los tejidos adquieren una interpretación autorreferencial. Como declara el príncipe Pistoia, organizador espiritual de la fiesta, Maestre Bescapi, quien se metamorfosea en mago Ruffiamonte y al final se hace autor de comedias, sigue siendo “un sastre que deseaba personas fantásticas para los fantásticos trajes que sabía confeccionar”.¹⁵ Él es el “hombre que vigila cuidadosamente para que nada resulte estragado en lo relativo al corte, a la hechura [Form] o al estilo”,¹⁶ es decir, quien con su “aguja creadora” entrelaza los hilos enredados de la historia. Su método principal para lograrlo es el humor, y especialmente la ironía, siendo también “empresario del singular teatro donde reinan la ironía y el verdadero humor”.¹⁷ ¿Pero, a todo esto, qué tiene que ver la ironía con la ornamentación?
- 11 A primera vista puede parecer que la ironía, cuyo esquema se basa en el desdoblamiento y los reflejos, puede relacionarse con la ornamentación textil. Pero la coincidencia queda aún más clara si nos acercamos a las fuentes de la teoría de la ironía hoffmanniana que – como es ampliamente aceptado –, deben buscarse en la filosofía alemana prerromántica.¹⁸ Friedrich Schlegel, a quién conoció Hoffmann personalmente en 1809, afirmó una década antes de la publicación de *Prinzessin Brambilla* que el caos artístico, toda la estructura bipolar, la simetría de las contradicciones, la alternación de entusiasmo e ironía que caracterizan las novelas de la época no son otra cosa que mitología indirecta, cuya estructura es análoga a la de los arabescos que son una forma arcaica de la fantasía.¹⁹ Más tarde confirmó que el arabesco es un modo de expresión literaria propio de la novela.²⁰ Ironía y mitología se estructuran pues a la manera de la ornamentación, sobre siguiendo el modelo de los arabescos. Como apunta Detlef Kremer, según la escuela de Jena la mitología significa por excelencia la autorreferencialidad de la obra de arte.²¹ En este sentido podemos llamar cuento mitológico el cuento intercalado. Cabe también señalar que Todorov llama alegoría el mismo fenómeno presente en los textos fantásticos. Por último, Schlegel califica en otro lugar de “grotescas”²² a las mismas novelas, cuyo ejemplo paradigmático podría ser cualquiera de las obras de Hoffmann.
- 12 Al comparar las visiones del arabesco de Schlegel y de Hoffmann, Patricia Stanley apunta que aunque este último nunca alude directamente a la teoría de Schlegel, podemos reconocer sus huellas en varias características de su poética.²³ En su ensayo arriba citado, Hoffmann por su parte denomina como grotescos los grabados de Callot. Lo grotesco aparece también en la *Prinzessin Brambilla*: el narrador llama “espectáculo grotesco”²⁴ el baile de la pareja. Grotesco, arabesco, carnaval, novela – es momento de aproximarnos a Mijail Bajtin para demostrar cómo Hoffman arraiga tanto lo carnavalesco como lo grotesco en la ornamentación, una de cuyas modalidades es el arabesco propiamente dicho. Bajtin, buscando los principios de la novela, y al trazar los orígenes de lo grotesco-carnavalesco – marco interpretativo que entre otros aplican a la *Prinzessin Brambilla* los estudios citados de Cremer y Kramer –, hace un comentario sumamente importante según nuestro punto de vista. Aunque la cita es larga, merece la pena insistir en ella:

A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó “grottesca” [...cuyas características son] el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos “reinos naturales” en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas [...ya que todo], se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia. Se percibe en ese juego ornamental una libertad y una ligereza excepcionales en la fantasía artística...²⁵

- 13 Teniendo en cuenta la etimología del término “grottesca” queda claro que designa un estilo de la ornamentación figurativa, en muchos aspectos semejante al arabesco. Aunque Riegl no la haya diferenciado, podemos aludir al hecho que Goethe, en un artículo suyo de 1879, llama arabesco el mismo estilo de ornamentación refiriéndose a las mismas ruinas de Pompeya.²⁶ Es decir, cuando enfocamos los aspectos grotescos o irónicos en la Prinzessin Brambilla, detectamos ciertas manifestaciones de la ornamentación presente en el texto, semejantes a los recursos narratológicos que producen la sensación de lo fantástico. La raíz común de los espejismos, intercalaciones, de la ironía y de lo grotesco se halla pues en la ornamentación. Aparte de los aspectos del texto relacionados con el arabesco riegliano (ironía), con el estilo geométrico (tejidos, vestidos, aguja, narratología) o bien con el estilo heráldico (espejismos, desdoblamientos), podemos identificar otros tantos aspectos nuevos como ornamentales. Incluso, el desenlace de la Prinzessin Brambilla queda abierto (en vez de resolver la historia, el narrador remite a los mismos grabados de maestro Callot, de los cuales partió la narración), y esa circularidad también es fácilmente identificable como un aspecto más de la ornamentación. Basta pensar en el sinfín de dibujos que aparecen en el texto, o en que el término “desenlace” viene también de la tecnología textil. Por otra parte, varios estudios destacaron la ornamentalidad del lenguaje del narrador basada en la cierta técnica parecida a la de coser²⁷ y, por último, podríamos relacionar las analogías musicales mencionadas en el texto con la ornamentación.²⁸
- 14 El resumen de Patricia Stanley sobre el arabesco hoffmanniano presente en los Fantasiestücke²⁹ coincide en buena parte con los aspectos ornamentales que mencionamos de la Prinzessin Brambilla. Puesto que la estudiosa ignora esta novela de Hoffmann, podemos sospechar que una poética de la ornamentación más definida sería aplicable a otras obras del escritor alemán. Ahora bien, la pregunta es la siguiente: ¿se puede relacionar los textos con la ornamentación y, por otra parte, extenderla a textos de otros escritores y de otras épocas sin crear una categoría tan indefinida como la del género fantástico?

¿Una teoría de la ornamentación literaria?

- 15 Los cuentos de Edgar Allan Poe aparecidos en el tomo titulado Tales of the Grotesque and Arabesque (calificados comúnmente como fantásticos), fueron interpretados por Jutta Ernst con base en la concepción prerromántica alemana del arabesco. La autora analiza motivos y estructuras narrativas muy parecidos a los demostrados en nuestro estudio, a los que llama indistintamente grotescos y arabescos, sin descubrir su principio común: la ornamentación.³⁰ Los autores mencionados por Todorov como Nerval, Théophile Gautier

y otros, fueron analizados por Rae Beth Gordon quien relaciona los recursos y motivos –afines de los escritores franceses del siglo XIX –, con las grotescas de Pompeya y también con la concepción del arabesco de Schlegel. Sin embargo, no menciona la obra de Hoffmann y tampoco busca el parentesco entre lo fantástico, lo grotesco y el arabesco.³¹ Por otra parte, el término “prosa ornamental” es utilizado en la filología rusa para denominar novelas de Remizov, Bjelij o Pilñac y Nabokov. Entre las características de esta poética de la prosa tenemos por una parte la red de leitmotivos, repeticiones de palabras y sonidos, por otra parte una técnica narrativa muy refinada y polifónica, y un estilo irónico-grotesco-carnavalesco.³²

- 16 Podemos reconocer la misma poética analizando el presupuesto inicial de lo real maravilloso. Al teorizar lo real maravilloso, Carpentier recurre al concepto del barroco y cita la definición de la Real Academia Española según la cual lo barroco sería cierto “estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva [...]”.³³ Como vemos, este concepto de lo barroco queda muy ligado a la ornamentación; asimismo, no olvidemos que Todorov también barajaba la importancia de lo maravilloso. No es de extrañar pues que, cuando Carpentier detalla las características barrocas de una cierta América Latina,³⁴ reconozcamos prácticamente todos los aspectos analizados en la *Prinzessin Brambilla*. Carpentier razona además a favor de un barroco ahistórico y universal, y menciona como antecedente de lo real maravilloso a François Rabelais, ejemplo paradigmático de Bajtín y fuente de Hoffmann.³⁵ No es de extrañar entonces que Winfried Sdun haya llamado el arte de escribir hoffmanniano “manierismo”, corriente que precedió al barroco.
- 17 En una vertiente muy cercana a la de lo real maravilloso, podemos mencionar el magnífico análisis comparativo del realismo mágico – entendido como la estética de la novela poscolonial tanto hispánica como anglosajona –, propuesto por Tamás Bényei,³⁶ quien enumera los mismos recursos y aspectos que acabamos de destacar como elementos de la prosa ornamental (por supuesto, sin citar a Schlegel, Bajtín o Hoffmann). Para citar algunos elementos de *Cien años de soledad* que podrían ser interpretados como ornamentales, podemos aludir a la estructura narrativa y temporal (circularidad, entrelazamientos), a la mitología, a la exuberancia de la naturaleza, a los excesos (sexuales y no sexuales, seres híbridos), al desdoblamiento y a la yuxtaposición irónica-grotesca de los personajes, así como a ciertos detalles como los tatuajes de José Aureliano, los peces de oro o los bordados de Amaranta, que no son otra cosa sino ornamentos propiamente dichos.

Conclusión

- 18 Como demuestra ese breve panorama, la poética de la prosa ornamental parece funcionar como la definición universal de los textos de narración polifónica, cuyos hilos narrativos están contruidos a través de desdoblamientos, ofreciendo una interpretación alegórica (es decir, metapoética), de descripciones sensuales y refinadas, y de una estructura análoga con la música. No es carente de interés preguntarse por qué no se ha relacionado aún (hasta sabemos) las tendencias y subgéneros novelísticos arriba mencionados. A nuestro juicio, hay que buscar la respuesta en la especialización filológica de la que se queja George Steiner en la introducción a su obra maestra *After Babel*.³⁷ Con la misma frustración de Steiner admitimos que, para probar la validez universal de la prosa ornamental, deberíamos tener conocimientos mucho más amplios, e incluso teniéndolos,

sólo podríamos extender la teoría de la poética de la ornamentación presente en la Prinzessin Brambilla de E.T.A. Hoffmann en el marco de una investigación de mucha mayor amplitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. 7a ed. Madrid : Alianza, 1999.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Bényei Tamás, *Apokrif iratok*. Debrecen: Kossuth, 1997.
- Carden, Patricia, "Ornamentalism and Modernism." In George Gibian; H. W. Tjalsma (ed.) *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. Ithaca : Cornell University Press, 1976, 49-65.
- Carpentier, Alejo, "Lo barroco y lo real maravilloso". En su libro: *Ensayos selectos*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires : Corregidor, 2003. pp. 123-155.
- Driesen, Albrecht Leonard, "Das Spiegel-Bild in E. T. A. Hoffmanns Der goldne Topf, Die Abenteuer der Silvesternacht und Prinzessin Brambilla" En su libro: *Einführung in die Poetologie eines literarischen Spiegelkabinetts*. Giessen : Kletsmeier, 1997. pp. 59-83.
- Ernst, Jutta, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Von Arabesken*, en Löhneysen Wolfgang (ed.) *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden*. Vol. 17. Stuttgart, pp. 77-79.
- Gordon, Rae Beth, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-century French Literature*. New Jersey : Princeton University Press, 1992.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *La princesa Brambilla*. Trad. Manuel P. del Río-Cossa. Madrid: La Fontana Literaria, 1972.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, Jaques Callot. En su libro: *Fantasiestücke in Callots Manier*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1976.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Prinzessin Brambilla*. En su libro: *Klein Zaches genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1982.
- Knepscher, Susanne, *Kleidung, Verkleidung und Maskierung in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*. Hamburg, 1988.
- Medaric-Kovacic, Magdalena. "Nabokov's Kamera Obskura as an Avant-Garde Ornamental Novel.", *Canadian American Slavic Studies*, 19 (1985): 314-327.
- Orosz, Magdolna, "Az elbeszélés fonala". *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest : Gondolat, 2003.
- Orosz, Magdolna, "Az utánzott idegen nyelvű kézírás". *Mű és alkotás E.T.A. Hoffmann elbeszéléseiben*. Budapest : Gondolat, 2006.

Riegl, Alois, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Trad. Federico Miguel Saller. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1980.

Schlegel, Friedrich, “Gespräch über die Poesie – Rede über die Mythologie”. *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Ed. August Wilhelm Schlegel y Friedrich Schlegel. Vol. 3. Berlin : Rütten&Loening, 1960. (Reimpresión)

Sdun, Winfried, E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählter Komödie*. Freiburg, 1961.

Stanley, Patricia: “Hoffmann's "Phantasiestücke in Callots Manier" in Light of Friedrich Schlegel's Theory of the Arabesque.”, *German Studies Review*, Vol. 8, No. 3 (octubre de 1985) pp. 51-62.

Steiner, George, *After Babel. Aspects of language & translation*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

Todorov, Tzvetan, *Introducción la la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Barcelona : Ediciones Buenos Aires, 1982.

Zimmermann, Hans Dieter, ““Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus’ Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio ‘Prinzessin Brambilla’”, en *Text + Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann*. Ed. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1992. pp. 97-112.

NOTAS

1. Véase la Bibliografía en línea del Hoffmann-Gesellschaft [<http://www.etahg.de/bibliographie>], sitio consultado el 10 de mayo, 2010. En cuanto a las tendencias interpretativas de la *Prinzessin Brambilla* véase Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, pp. 126-130.
2. “die Basis des Ganzen, nämlich Callots fantastisch karikierte Blätter” [la base de todo, es decir, las caricaturas fantásticas de Callot] (E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*, p. 128.) La traducción castellana (*La princesa Brambilla*. Trad. Manuel P. del Río-Cossa) no es completa, y no siempre facilita la interpretación, por lo tanto, cuando sea necesario, citaremos el texto alemán.
3. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 52.
4. Todorov, pp. 92-111.
5. Hoffmann, *La princesa Brambilla*, p. 29.
6. “Eine seltsame mit zwei hohen Hahnfedern geschmückte Kappe, dazu eine Larve mit einer roten, in hakenförmigem Bau und unbilliger Länge und Spitze alle Exzesse der ausgelassensten Nasen überbietend...” [Un extraño gorro adornado con dos plumas de gallo, además una máscara con una nariz ganchuda de tamaño extraordinario] (Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*, p. 149.)
7. Véase Wolfgang Iser: *E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud – Ein Vergleich*.
8. Winfried Sdun: *E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählter Komödie*. La especialista húngara del tema, Magdolna Orosz dedicó varios capítulos al análisis narratológico de la *Prinzessin Brambilla* (“Az elbeszélés fonala” *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest, Gondolat, 2003.; “Az utánzott idegen nyelvű kézírás” *Mű és alkotás E.T.A. Hoffmann elbeszéléseiben*. Budapest, Gondolat, 2006.)
9. “sonderbaren phantastischen Blätter [...] aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen [...] Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten” [grabados fantásticos y extraños ... compuestas de elementos absolutamente heterogéneos ... Ningún maestro sabía como Callot cómo integrar tantos objetos en una superficie tan concentrada sin fastidiar la mirada] Hoffmann: *Jaques Callot*, p. 14.

10. "Reflektion [ist] alles das, was zwar nicht zur Geschichte nötig, aber doch als ein angenehmer Schnörkel dastehen kann" Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*, p. 196.
11. Véase Alois Riegl: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Puesto que nos interesa exclusivamente la teoría de la ornamentación y no las cuestiones específicas, podemos ignorar que "en muchos aspectos de la investigación empírica el detalle de muchas de sus observaciones están hoy, a casi un siglo de distancia, superadas" – como afirma Ignasi de Solá-Morales en su prólogo a la edición castellana, p. XIV.
12. Entre otros: Hans Dieter Zimmermann: "Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus' Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio 'Prinzessin Brambilla'"; Driesen, Albrecht Leonard: "Das Spiegel-Bild in E. T. A. Hoffmanns 'Der goldne Topf', 'Die Abenteuer der Silvesternacht' und 'Prinzessin Brambilla'".
13. "Texte veut dire Tissu; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille `a travers un entrelacs perpétuel...". Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 100.
14. Véase Susanne Knepscher: *Kleidung, Verkleidung und Maskierung in E.T.A. Hoffmanns "Prinzessin Brambilla"*, pp. 72-80. En la página 78. analiza el "arabesque' Kleidung Giglios".
15. Hoffmann: *La princesa Brambilla*, p. 202.
16. Hoffmann: *La princesa Brambilla*, p. 202.
17. Hoffmann: *La Princesa Brambilla*, p. 202.
18. Gabriele Wittkopf-Ménardeau: *E.T.A. Hoffmann*, p. 46.
19. "Diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie con Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel con Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie." (Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie / Rede über die Mythologie*, p. 102.) El problema es que de Hungría es imposible conseguir la traducción española del texto, pero como existe, prefiero no proponer una peor. Mejor borrar la cita y quedar con la nota. Lo mismo en los siguientes.
20. "ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Außerungsart der Poesie" (Schlegel, p. 116.)
21. Véase Kremer, p. 25.
22. Schlegel, p. 114.
23. Patricia Stanley, "Hoffmann's "Phantasiestücke in Callots Manier" in Light of Friedrich Schlegel's Theory of the Arabesque." p. 403.
24. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, p. 97.
25. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 35.
26. Johann Wolfgang von Goethe: *Von Arabesken*, p. 77.
27. Véase Sdun, pp.64-65 y pp. 78-80; Stanley, p. 412.
28. En la música se entiende como ornamentación cierto tipo de la improvisación y los gorjeos. Sin embargo, en la obra de Hoffmann la musicalidad debe buscarse en el género del *capriccio*, como llama nuestra atención el prólogo: "...und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag" [tomar en consideración lo que un músico espera de un capriccio] (Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*, p. 128.) y más tarde: "In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur andern, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz." [En el capriccio original que merece toda nuestra atención, aquí falta la modulación, de modo que la nueva armonía se intona sin la preparación necesaria. Bien podría decir que el capriccio se para con una disonancia sin disolver.] (Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*, p. 179) Estas florituras fueron cortadas por el traductor español.

29. Stanley, p. 412.
30. JuttaErnst, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*.
31. Rae Beth Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-century French Literature*. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1992.
32. Patricia Carden, "Ornamentalism and Modernism.;" Magdalena Medaric-Kovacic, "Nabokov's Kamera Obskura as an Avant-Garde Ornamental Novel."
33. Alejo Carpentier: "Lo barroco y lo real maravilloso, p. 124.
34. "el barroquismo de sus materiales, el barroquismo de su invención, el barroquismo de los motivos zoológicos, de los motivos vegetales, de los motivos florales del nuevo mundo... [...] los colores, los azulejos, los mosaicos", Carpentier, 141.
35. Véase Sdun, pp. 64-65.
36. Bényei Tamás: *Apokrif iratok*. Debrecen: Kossuth, 1997. pp. 105, 111, 132.
37. George Steiner: *After Babel*, p. X.

RESÚMENES

La novela titulada *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann ofrece múltiples interpretaciones, pero ni la teoría de lo fantástico, de lo grotesco carnavalesco, ni la de la ironía romántica o la narratología abarca toda la riqueza del texto. El concepto de la ornamentación retoma y reúne principios teóricos presentes en las demás interpretaciones mencionadas y se vincula estrechamente con el mismo texto de Hoffmann. Después de demostrar los aspectos ornamentos de la obra, intentamos extender la concepción generalizada de la prosa ornamental a textos escritos en otros idiomas y épocas.

Le roman *Prinzessin Brambilla* de E.T.A. Hoffmann offre de multiples interprétations, mais ni la théorie de la littérature fantastique, ni la théorie du grotesque et de l'ironie romantique ne couvre toute la richesse sémantique du texte. Le concept de l'ornementation réunit l'ensemble des principes théoriques des interprétations antérieures tout en étant véhiculé par le texte lui-même. Après avoir analysé les caractéristiques ornementales de *Prinzessin Brambilla*, je tenterai de généraliser la poétique de la prose ornementale à des textes d'époques et de langues différentes.

The romance *Prinzessin Brambilla* by E.T.A. Hoffmann offers various interpretations, but neither the theory of the fantastic literature, nor the theory of the grotesque and the romantic irony covers all the rich meanings of the text. The concept of the ornamentation combines all the principles of the former interpretations and is linked to the text of Hoffmann. After analyzing the ornamental characteristics of *Prinzessin Brambilla* I try to generalize the poetics of the ornamental prose to be applicable to texts written in very different times and languages.

AUTOR

DÁNIEL VÉGH

Nacido en 1982, Dániel Végh es doctorando en Literaturas Comparadas en la Universidad Elte (Budapest). Sus investigaciones – guiadas por Mihály Szegedy-Maszák abarcan las

relaciones literarias hispano-húngaras, como las traducciones y adaptaciones húngaras del Quijote, y las traducciones del español hechas por el célebre poeta Dezső Kosztolányi. Es redactor de la página cultural www.fidelio.hu