

VIAJERAS EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX

IMÁGENES DE ALEMANIA. LOS RELATOS DE VIAJES DE EMILIA PARDO BAZÁN

Anne-Sophie Donnarieix 

Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Alemania

RESUMEN

A lo largo del siglo XIX, se desencadena en Alemania como en toda Europa una oleada de entusiasmo por España, culminando en los relatos de viajes de escritores que parten en busca de los fantasmas del pasado morisco y del Siglo de Oro, dando lugar a una abundante literatura crítica. No obstante, los relatos de viajes de los españoles que fueron a descubrir Alemania resultan mucho menos conocidos. ¿Cuál es el imaginario germánico, tal y como se desarrolla en la península Ibérica en el siglo XIX? ¿Quién viaja a Alemania y con qué motivos? ¿Y qué dicen estos relatos sobre la imagen que los viajeros españoles tienen de su propia cultura? Este artículo intenta responder a estas preguntas en dos etapas. En primer lugar, se tratará de proponer una breve aproximación a la literatura de viajes de españoles en Alemania desde una perspectiva imagológica, vinculada a las *imágenes literarias* del otro. A continuación, nos detendremos en un caso concreto, analizando las notas de viajes de Emilia Pardo Bazán, quien recorrió Baviera en 1890, pues a través del país la condesa también traza un retrato crítico de España, buscando en la experiencia viajera nuevos modelos culturales susceptibles de contribuir a la redefinición identitaria del país.

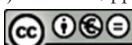
PALABRAS CLAVE: relato de viajes, Emilia Pardo Bazán, Alemania, imagología.

IMAGES OF GERMANY. THE TRAVELOGUES OF EMILIA PARDO BAZÁN

ABSTRACT

Throughout the 19th century, a wave of enthusiasm for Spain sparked in Germany and all over Europe, culminating in the travelogues of writers who set off in search of the ghosts of the Moorish past and the Golden Age. While the travelogues to Spain have been the subject of much critical literature, those of Spaniards who set out to discover Germany are less well known. What kind of Germanic imaginary grew on the Iberian Peninsula in the 19th century? Who travelled to Germany, and for what reasons? What do these texts tell us about the image Spanish travellers had of their own culture? This article attempts to answer those questions in two stages. Firstly, by providing a brief overview of Spanish travel literature in Germany from an imagological perspective, focusing on the *literary images* of the foreign country. Secondly, a closer look at a specific case is taken, by analysing the travel notes of Emilia Pardo Bazán, who travelled to Bavaria in 1890. Indeed, her experience in Germany led the Countess to paint a critical portrait of Spain, probing, through that travel experience, for new cultural models that could help redefine the identity of her own country.

KEYWORDS: travelogue, Emilia Pardo Bazán, Germany, imagology.



1. INTRODUCCIÓN

Marcando el apogeo de un romanticismo en busca de otredad y de exotismo, el siglo XIX también presencia el redescubrimiento de España como objeto de investigación e interés en Alemania. La imagen española, después de haber sido considerada habitualmente en el imaginario colectivo europeo como la de un país oscurantista, enredado en los catafalcos de la Inquisición y de la leyenda negra, se convierte a lo largo del siglo en una imagen idílica y mítica. Con el pionero relato de viajes de Wilhelm von Humboldt (1799-1800) y el redescubrimiento de Calderón de la Barca por los hermanos Schlegel se va impulsando una oleada de admiración por España (Hönsch, 2000; Briesemeister, 2004) que atestiguan viajeros alemanes como Philip Joseph Rehfues, Viktor Aimé Huber, Johann Gottlob von Quandt, así como pintores e historiadores del arte como Friedrich Gártner y Carl Justi, trayendo consigo a su vuelta pintorescas impresiones y contribuyendo de forma duradera al entusiasmo alemán por la cultura española (Raposo Fernández y Gutiérrez Koester, 2011). En la estela de la moda orientalista, España se convierte en un país de fantasmas, cargado de proyecciones exóticas –tratándose de la primera «puerta de África», como celebra Victor Hugo en sus *Orientales* (1829)– cuyo encanto medieval y pasado morisco inspiran profundamente a los viajeros. Son bien conocidas las imágenes soñadoras que impregnán los relatos de aquella época: una noche mágica al ritmo del flamenco andaluz, los ojos negros y brillantes de las gitanas, salteadores de caminos y de torre salidos directamente de la imaginación de europeos que exploran el país en busca de las huellas de Cervantes y de los pintores del Siglo de Oro (Freire López, 2012, pp. 67-82). Así surge el mito romántico, o lo que Xavier Andreu Miralles describe metafóricamente como «el descubrimiento de España» (Andreu Miralles, 2016), es decir, la invención, desde el extranjero, de una nación mestiza entre Oriente y Occidente, rica en figuras pintorescas y tradiciones indígenas.

Mucho menos conocidos, por el contrario, son los relatos de viajes de españoles a Alemania. Sin embargo, existen, pues al mismo tiempo que los intelectuales y artistas alemanes se inspiran en el arte y la literatura españoles, los españoles igualmente se interesan por los desarrollos culturales al otro lado del Rin, generando intercambios que se han estudiado desde entonces bajo las perspectivas del *Kulturtransfer* o *Kulturbeziehungen* hispano-alemanes (Raders y Schilling, 1995; Hellwig, 2007). Al descubrimiento de Goethe y Schiller y al entusiasmo por la música de Wagner cabe añadir, entre otros aspectos, la influencia que tuvieron e iban a tener filósofos como Kant, Krause, Schopenhauer y Nietzsche en los círculos intelectuales de España y, de manera ejemplar, entre otros, en la obra filosófica de Miguel de Unamuno¹.

¹ En su monografía *Deutschland – Im Denken der spanischen Intellektuellen*, Conchi Palma Ruiz dedica un capítulo entero a las interferencias alemanas en la obra de Miguel de Unamuno (2004, pp. 67-97). Afirma, además, que España busca, en el siglo XIX, «mittels der Auseinandersetzung mit der anderen Kultur eine Bereicherung der eigenen Geisteswelt und einer Erneuerung der eigenen Identität» (2004, pp. 10-11).

Este artículo enfoca las imágenes de Alemania que se desarrollan en los relatos de viaje de los españoles que recorrieron el país. ¿Cuál es el imaginario alemán tal como se lo plantean los viajeros en el siglo XIX? ¿Quién viaja a Alemania y con qué motivos? ¿Y qué nos dicen estos relatos sobre la imagen que los viajeros españoles tienen de su propia cultura? El artículo intenta responder a estas preguntas en dos etapas. En primer lugar, se tratará de proponer una primera y breve aproximación a la literatura de viajes de españoles en Alemania, así como a sus implicaciones interculturales desde una perspectiva imagológica, vinculada, es decir, a las *imágenes literarias* construidas en torno a la figura del otro. A continuación, nos detendremos en un caso concreto, analizando las notas de viajes de Emilia Pardo Bazán, quien recorrió Baviera en 1890. A partir de este texto, intentaremos contextualizar las impresiones de la condesa en un marco cultural más amplio de viajeros que sueñan con una Alemania inspiradora, a nivel tanto artístico como sociopolítico, y buscan en ella soluciones capaces de ayudar, a su vez, a la modernización e incluso la redefinición identitaria del propio país.

2. VIAJAR A ALEMANIA: MODALIDADES ESTÉTICAS DEL RELATO DE VIAJES Y REFLEXIONES IMAGOLÓGICAS

En España, como en el resto de Europa, el siglo XIX marca un periodo fértil para la literatura viajera. En cuanto a su forma genérica, los autores heredan, por una parte, elementos característicos de la Ilustración: siguiendo el modelo del «Grand Tour», el relato alienta los deseos de conocimiento a través de los viajes por Europa y erige el viaje como una etapa fundamental en la formación del individuo. El modelo del viaje ilustrado por Italia, iniciado un siglo antes por autores como Jovellanos o Moratín, sigue siendo fuente fecunda de erudición e inspiración para Galdós, el Duque de Rivas o Alarcón, cuyo *De Madrid a Nápoles* (1861) quedará como el libro de viajes más leído en la España del siglo XIX. Por otra parte, la literatura de viajes va adquiriendo nuevas formas que reflejan la sensibilidad literaria del siglo y se originan en el movimiento romántico. Ya no se trata de ofrecer un mero conjunto de datos factuales destinados a la formación intelectual del lector, sino de considerar al escritor en su relación íntima con el espacio, como protagonista del viaje, como estructurador de la narración y como sujeto deseante (Albuquerque García, 2011, pp. 28-29). La escritura de viajes se convierte en una narración íntima, subjetiva y en parte autobiográfica, en la que el autor no duda en dar rienda suelta a sus emociones y afirmar su presencia narrativa. Ahora se viaja *para* escribir, para «buscar imágenes» (según la fórmula consagrada de Chateaubriand), mientras el relato de viajes se convierte en un género más amplio y más estético, donde confluyen la ambición didáctica y el afán literario (Le Huenen, 2008, pp. 40-47).

En lo que respecta a los aspectos geográficos, es preciso señalar, no obstante, que el itinerario alemán queda relativamente marginal. Los escritores españoles dirigen sus pasos más frecuentemente a Italia o a Francia (sobre todo a finales del siglo XIX, cuando París acoge la Exposición Universal), o a destinos más lejanos

que alimentan la moda orientalista de la época². Desde España, Alemania parece físicamente más lejos que Francia, culturalmente menos estimulante que Italia y, por lo general, se trata de un destino al que se viaja principalmente por motivos profesionales, como Juan Valera, enviado en misión diplomática, o Ramón de la Sagra y Peris, quien visita allí una exposición de productos industriales. Sin embargo, el viaje al país de Goethe sigue siendo representativo de los paradigmas estéticos de la literatura de viajes decimonónica, así como de sus retos culturales: da testimonio no solo del imaginario alemán, tal como se desarrolla entonces en España, sino también de las proyecciones afectivas y personales de los viajeros españoles en su búsqueda de otredad.

¿Cuáles son estas proyecciones y cómo se constituye el imaginario alemán en los relatos de los viajeros españoles? Para comprender las representaciones de Alemania y sus implicaciones interculturales, conviene realizar un breve desvío hacia la llamada *imagología*. Entendida como el estudio de las figuraciones del extranjero en los textos literarios, la *imagología* se ha convertido en las últimas décadas en uno de los principales conceptos de la literatura comparada, bajo el impulso de investigadores alemanes y franceses como Jean-Marie Carré (1947), Hugo Dyserinck (1966, pp. 107-120), Manfred Fischer (1981) o Daniel-Henri Pageaux (1989, pp. 133-161)³. Como sugiere su etimología, trata de la construcción de «imágenes» textuales que representan a un individuo o país extranjero, a caballo entre el imaginario colectivo a partir del cual se crean esas imágenes (en relación con sus contextos ideológicos, históricos, simbólicos) y las formas literarias singulares que adoptan las representaciones del «otro» en cada texto. Cabe añadir que, si bien las narraciones ficcionales también proporcionan ricas imágenes de lo extranjero, los diarios de viaje siguen siendo una de las fuentes más evidentes de la *imagología*, pues reúnen retratos directos del «otro», realizados por navegantes, exploradores, diplomáticos y escritores durante un viaje real y con ambición de autenticidad.

Este «otro» –sea Alemania o los alemanes– obviamente no define una entidad objetiva ni homogénea, cuyas características el autor podría enumerar fielmente o cuya supuesta «esencia» fuera posible destilar⁴. Incompletas y deformadas, las representaciones literarias del otro gravitan en torno a una serie de estereotipos (las nieblas poéticas del Rin, la poesía de Goethe y Heine, la escuela racionalista, el rigor germánico), que sin duda contribuyen a hacer que una cultura extranjera resulte fácilmente representable, pero que no dejan de ser fragmentarias. Además, estas imágenes del otro se ven necesariamente distorsionadas por los prejuicios del

² Sobre el viaje a Italia, véase el trabajo de Idoia Arbillaga (2005) titulado *Estética y teoría del libro de viaje. El «viaje a Italia» en España*. En cuanto al imaginario exótico de la literatura de viajes española, se puede consultar el de Lily Litvak (1987), *El ajedrez de las estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*.

³ Para una visión más amplia de las diferentes teorías y posibles aplicaciones de la *imagología*, véanse los trabajos de Elena Agazzi (2006), Ruth Florack (2007) y Michaela Voltrová (2015).

⁴ Jean-Marc Moura también advierte del riesgo de desviación nacionalista o de «psicología de los pueblos» que puede suponer el enfoque imagológico (1998, p. 36).

viajero sobre el país que va a descubrir; son el producto de varios sesgos, de varios filtros interpuestos entre la mirada del observador y la realidad del sujeto observado. Estos sesgos incluyen, por supuesto, la subjetividad de cada viajero (su sensibilidad individual, sus lecturas, sus preferencias, sus experiencias), pero también lo que Daniel Henri-Pageaux llama el imaginario «cultural» (1989, p. 138), es decir la organización social, el ámbito simbólico del que proceden tales representaciones⁵, en este caso los discursos que se desarrollan en la España del XIX sobre Alemania, sean estos laudatorios o despectivos, reales o imaginarios, vinculados a círculos populares o eruditos.

Que las imágenes producidas se correspondan o no con la realidad interesa finalmente poco al imagólogo. Lo que sí importa es, en cambio, la lógica de su construcción (Moura, 1998, p. 36) y lo que revelan estas imágenes sobre las proyecciones de aquella comunidad, de aquel «nosotros» desde el que se contemplan. Como ya señaló Roger Bauer a principios de los setenta, «La imagen de la “otra”, la “segunda” comunidad, dice tanto y quizá más de la “primera” –la inventora de la imagen– como de la “segunda” –la comunidad representada, imaginada» (Bauer, 1969, p. 1)⁶. Por tanto, el interés del imagólogo radica sobre todo en comprender las interacciones e influencias mutuas entre las imágenes literarias, producidas en una determinada narración de viajes, y las representaciones colectivas, potencialmente exóticas o nacionalizadoras, que atestiguan y perpetúan ciertos discursos comunitarios propicios a la exacerbación de las diferencias culturales. En este sentido, las imágenes del otro alemán son al menos tan reveladoras de las características de las regiones visitadas (o de alguna «realidad» supuestamente alemana, si tal existiera), como de las expectativas que despiertan las figuraciones de Alemania en los viajeros españoles. Así, a la cuestión de «¿Cómo percibían Alemania los viajeros españoles de la época?», se añade otra: «¿Qué nos dice este retrato sobre las expectativas del viajero respecto al país recorrido?». En lugar de fijar identidades colectivas o de buscar una esencia cultural, arriesgándose a alimentar nuevos mitos nacionalistas, la imagología permite considerar los conceptos de *cultura* o de *nación* desde una perspectiva dinámica, como un conjunto de identidades discursivas cambiantes que evolucionan.

⁵ Daniel-Henri Pageaux añade a este respecto: «La imagen, por ser imagen del Otro, es un hecho de cultura; más aún, hablaremos de imaginería cultural. Debe estudiarse como un objeto, una práctica antropológica, y tiene su lugar y su función en el universo simbólico llamado aquí “imaginario”, que es inseparable de toda organización social y cultural, ya que es a través del imaginario que una sociedad se ve a sí misma, se escribe a sí misma, se piensa a sí misma y se sueña a sí misma». En francés en el texto original: «L'image, parce qu'elle est image de l'Autre, est un fait de culture; au reste, nous parlerons d'imagerie culturelle. Elle doit être étudiée comme un objet, une pratique anthropologique et elle a sa place et sa fonction dans l'univers symbolique nommé ici « imaginaire », inséparable de toute organisation sociale et culturelle, puisque c'est à travers lui qu'une société se voit, s'écrit, se pense et se rêve». (1989, p. 138)

⁶ En alemán: «Das Bild der „anderen“, „zweiten“ Gemeinschaft sagt ebensoviel und vielleicht noch mehr aus über die „erste“ – die Erfinderin des Bildes – als über die „zweite“ – die Abgebildete, vorgestellte».

nan con el tiempo y proporcionan al menos tanta información sobre la imagen del otro como sobre la manera en que una comunidad se ve a sí misma.

Ahora bien: ¿Cuáles son los imaginarios alemanes que prevalecen en la España de la segunda mitad del siglo XIX? ¿Qué buscan los viajeros españoles cuando cruzan el Rin o el Danubio? ¿Y qué imagen refleja, a la inversa, el viaje alemán del imaginario de los españoles «vistos por sí mismos», por retomar una frase costumbrista? Mientras los viajeros franceses construyen a lo largo del siglo XIX un imaginario romántico de Alemania⁷ —primero poético y sublimatorio, bajo la influencia de Madame de Staél, cuya *De l'Allemagne* (1813) ensalza el genio de una «Germania» nórdica en plena construcción, y después belicoso y despectivo en vísperas de la guerra franco-prusiana de 1870—, el imaginario alemán en España responde a preocupaciones algo diferentes. Tras décadas de agitación política marcadas por varios cambios de régimen y dos revoluciones (1854, 1869), tras las fratricidas guerras carlistas, la campaña militar de Marruecos (1859-1860), una primera oleada de descolonización y una economía cada vez más precaria que retrasa la entrada de España en la modernidad, Alemania viene a representar una nación inspiradora, tanto para la educación personal del viajero (en el seno del viaje de formación europeo), como para repensar la organización de la propia nación española. Este último aspecto se debe también a la situación específica de Alemania a finales del siglo XIX: desde la victoria de Prusia sobre Francia en 1871, Alemania, que aún no era nada más que un conjunto heterogéneo y desunido de reinos independientes, se ha convertido gradualmente en un imperio que, en 1880, se extiende desde Renania hasta Prusia Oriental. De confederación, pasa a ser un Estado-nación federal regido por una constitución y administrado por el emperador Guillermo I. Percibida como un país en plena eclosión política, con una creciente pujanza industrial y económica, Alemania además pasa por ser la tierra de la filosofía, las artes, la literatura y la música: la patria de Goethe y Heine, la cuna de Wagner, un símbolo cultural donde la llama romántica se mezcla con las nuevas aspiraciones patrióticas. Ofrece, últimamente, una alternativa al modelo francés, largamente idealizado, pero fuertemente desmentido por el fracaso de la invasión napoleónica. En su estudio sobre los relatos de viajes a Alemania, José Manuel Valle Porras subraya este punto: a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el país iba «a convertirse en escuela, luz y estímulo de aquellos españoles que se dolían de las derrotas materiales y morales de su patria. Alemania podía ser, en aquella época, el modelo para que España tomase el camino del progreso» (Valle Porras, 2019, p. 16). Si esta afirmación ya es cierta en la década de 1850, cobra cada vez más importancia en la España posterior al 98, consciente de su decadencia imperial y ansiosa por sus posibilidades de regeneración. Así lo atestigua Ortega y Gasset cuando escribe durante su estancia en Alemania:

⁷ A este respecto, merece la pena consultar la antología de Jean-Luc Tiesset (1996), que reúne un gran número de textos de viajeros franceses en Alemania entre los siglos XV y XX, y dedica un amplio capítulo a las visiones románticas y patrióticas que se desarrollan a lo largo del siglo XIX, cuando el estado alemán se encuentra en plena construcción.

Como España está tres siglos atrás de esta ciencia, lo español y lo científico son contradictorios. Yo, por ejemplo, te digo que [...] la moral alemana es la fuerza más grande que hoy existe en pueblo alguno. En mis meditaciones quiero unir esas dos tendencias opuestas en una fórmula, en un alma, en una concepción del mundo que reconcilie ambas. No la he encontrado aún; es posible que muera de buscarla, pero si la encuentro habré inventado el secreto mágico que re-cree al pueblo español. (Ortega y Gasset, 1991, p. 228)

Esta búsqueda nacional explica en parte las fértiles relaciones hispano-alemanas de la época y el creciente interés de los intelectuales españoles por viajar a Alemania. No obstante, cabe señalar que los motivos del viaje suelen ser diversos y las perspectivas bastante heterogéneas: Ramón de la Sagra y Peris publica su *Informe sobre el estado de la industria fabril en Alemania* (1843) para dar a conocer en España los progresos técnicos alemanes, tal como reflejaría un año después la inauguración de la línea ferroviaria de Colonia en sus *Notas de viaje* (1844). En cambio, Juan Valera, entonces ministro plenipotenciario en Frankfurt, privilegia una perspectiva política cuando envía sus cartas entre 1865 y 1866, poniendo por escrito sus impresiones sobre el país y destacando en particular la preocupante brutalidad de la guerra austro-prusiana. Por su parte, el músico Mariano Vázquez Gómez, acompañado por el pianista Otto Goldschmidt y el violinista Sarasate, viaja en 1883 tras los pasos de Wagner, Schubert, Beethoven y Bach, dibujando un retrato exaltado de una Alemania melómana en sus *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania (Apuntes de viaje)*. Aún habría que añadir las ya mencionadas cartas de José Ortega y Gasset escritas entre 1905 y 1907, las impresiones del periodista Julio Camba, corresponsal de *La Tribuna y ABC* entre 1912 y 1914, o el cuaderno de viaje del poeta Ricardo León, *Por la Europa trágica*, que une las anécdotas del itinerario alemán con agudas reflexiones sobre la situación geopolítica del país en los albores de la Primera Guerra Mundial. El viaje de Emilia Pardo Bazán, en 1890, se inscribe en semejante tendencia heteróclita: a la vez sensible a los entretenimientos pintorescos y aguda en sus observaciones frente al arte bávaro, la condesa también aprovecha la estancia alemana para dibujar un retrato crítico de España.

3. POR FRANCIA Y POR ALEMANIA. EMILIA PARDO BAZÁN FRENTE AL IMAGINARIO ALEMÁN

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue una viajera incansable que publicó numerosos cuadernos de viaje a lo largo de su vida, algo que entonces no era tan frecuente⁸. Los viajes de Emilia Pardo Bazán suelen además formar parte de misio-

⁸ Aunque el siglo XIX ve a muchos viajeros lanzarse a la carretera y entregarse a la práctica de poner por escrito sus impresiones de viaje, tampoco representaba una práctica verdaderamente popular. Costoso y restrictivo, el viaje queda reservado a una cierta élite social o se limita a viajes profesionales. Como señala Ana María Freire López en un artículo dedicado a los libros de viajes de

nes periodísticas: *Mi romería* es el resultado de un viaje a Roma realizado en 1887 para el periódico *El Imparcial* con motivo del jubileo sacerdotal del Papa León XIII; viaja después a París a fin de dar cuenta de la Exposición Universal de 1889 para el periódico *La España moderna*; su volumen *Por la España pionera* es una recopilación de artículos publicados anteriormente en la prensa; y su segunda visita a París, en 1900, que tuvo lugar con ocasión de la segunda Exposición Universal, propició el libro *Cuarenta días en la Exposición*. En cada ocasión, la representación del país extranjero se ve guiada por una doble ambición: primero destaca el deseo de educar a los lectores, y de ofrecerles una lectura que sea a la vez entretenida e instructiva, capaz de enriquecer sus horizontes culturales, favoreciendo el estilo desenfadado de la crónica periodística, de fácil escucha y tono ameno⁹ (Freire López, 1999, pp. 203-212). Por otra parte, los relatos han de presentar los países recorridos como potenciales fuentes de inspiración, pues los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán se sustentan en un profundo sentimiento de conciencia europea. A ojos de la condesa, el viaje aparece como un antídoto contra los peligros del aislamiento nacional, y el intercambio con los vecinos europeos como una necesidad no solo cultural, sino casi moral. Lo deja muy claro en su libro titulado *Por la Europa católica* al comparar la práctica del viaje con la de la confesión, algo que, para la autora, ferviente católica, no resulta poco elocuente: «Manda la Iglesia confesarse una vez al año, y antes si hay peligro de muerte. Manda la cultura viajar sin aparente necesidad una vez al año, y más si hay estancamiento y tendencia regresiva – manía de andar hacia atrás, que no falta entre nosotros» (Pardo Bazán, 1902, p. 17). El viaje se considera así una forma de higiene mental, necesaria para mantener la riqueza cultural de un país y la apertura mental de sus gentes.

Pasemos ahora al texto que nos interesa, *Por Francia y por Alemania*¹⁰. Conviene aclarar desde el principio que, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, Emilia Pardo Bazán no viaja a Alemania por trabajo, sino por placer: se trata de un viaje de ocio. El objetivo primordial del itinerario, en efecto, no es Alemania sino Francia, y más concretamente París, donde se celebra entonces la primera Exposición Universal de 1889 que da al texto su subtítulo: «Crónicas de la Exposición». Emilia Pardo Bazán pasará casi dos meses en la capital francesa, de julio a septiembre, aprovechando la ocasión para visitar Zúrich y continuar hacia el este, pasando

Emilia Pardo Bazán, «El viajero vocacional no abundaba en su época. No todo el mundo disponía de los medios necesarios para hacer turismo, pero tal vez para muchos pesaba más la falta de inquietud o una visión que [Emilia Pardo Bazán] llama penal del viaje». (Freire López, 1999, p. 204)

⁹ Así comenta la condesa el estilo de las crónicas en *Al pie de la torre Eiffel*: «En crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadaamente personal, aunque pequeño de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato disqueteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita» (Pardo Bazán, 1899, pp. 11-12).

¹⁰ Todas las citas del texto proceden de la primera edición de 1890, intitulada *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición*.

por el lago de Constanza y las ciudades de Lindau, Múnich, Núremberg y hasta Karlsbad —que se encuentra hoy en día en la República Checa—, antes de regresar a París para quedarse allí durante el otoño. De ahí que el itinerario alemán represente más bien una escapada dentro del viaje francés, un paréntesis no solo breve en el tiempo, sino también limitado geográficamente, ya que la condesa viaja únicamente por Baviera (o «Bavaria» como le agrada deletrear) y lamenta no poder ver ni la catedral de Colonia ni visitar Maguncia, «la patria de Guttenberg» (1890, p. 137). En total, su estancia en Alemania durará unos días y dará lugar a dos cartas, fechadas respectivamente el 12 y el 14 de septiembre de 1889. La mirada de Emilia Pardo Bazán queda, por tanto, necesariamente parcial: se funde en una relación sinecdoquica con Alemania, en la que las ciudades de Múnich y Núremberg (a pesar de su lejanía de la cultura prusiana) representan *pars pro toto* a todo el país.

Desde un punto de vista formal, el estilo elegido por la autora corresponde a las ambiciones de la crónica periodística. Se dirige a un público diversificado, compuesto por lectores y lectoras con escaso o nulo conocimiento de Alemania, y se caracteriza por un tono a la vez didáctico y lúdico. Emilia Pardo Bazán recurre a numerosos lugares comunes del imaginario alemán, cultivando la afición del lector por lo pintoresco, y puntúa su narración con palabras alemanas —*Dampfschiff*, *Wahlhalla*, *Kartoffeln*— cuya función es principalmente ornamental, ya que la autora domina muy mal la lengua alemana. Entre los numerosos *topoi* que aparecen a lo largo del texto, algunos se refieren a características climáticas, como el cielo de «limpidez fría propia del firmamento del Norte» (1890, p. 125) que no deja de admirar la autora mientras atraviesa en barca el lago Constanza. Otras se nutren del imaginario medieval, por ejemplo, cuando la autora presenta la ciudad de Núremberg como figuración viva de un pasado misterioso, a caballo entre los cuentos fantásticos de E.T.A. Hoffmann y los instrumentos de tortura del castillo de los Brugraves que darán lugar a una larga enumeración un tanto voyerista de la «riquísimas colección de suplicios» (1890, p. 143) conservada allí. Se encuentran luego anécdotas chispeantes sobre la comida: la *chucrut* «ácida y flatulenta» (1890, p. 145), los pescados de agua salada que «en Alemania, no valen cosa» (1890, p. 144) o el carácter gargantuesco de cada plato, acompañado de un gigante *Bock* de cerveza. Otras imágenes, de ambición antropológica, subrayan la frialdad comportamental de los alemanes, cuya «energía, calma, complacencia, se manifestaban en aquellos rostros, exentos de la estereotipada sonrisa servicial del francés, como del brusco despegue del español» (1890, p. 126). Estas imágenes divertidas y superficiales pecan a menudo de esencialismo: reducen el país a unos pocos rasgos algo forzados que serían supuestamente comunes a «los alemanes» y sirven sobre todo para halagar el afán exótico del lector. Sostenida por una retórica dialógica («nosotros» frente a «los otros»), la voz narrativa insiste en las rarezas alemanas, en la curiosidad de las prácticas culturales o en los detalles topográficos o etnológicos presentados bajo una descripción amena, a la vez convencional y graciosa.

Sin embargo, el retrato pardobazaniano de Alemania tampoco se limita a un catálogo de lugares comunes. La autora compara, analiza e interpreta lo que ve, matizando su juicio cuando su propia experiencia se aparta de tal o cual imagen demasiado estereotipada del país, dando a ver a veces una Alemania más compleja,



más profunda de lo que parece. Sus reflexiones sobre el arte germánico, por ejemplo, contrarrestan un juicio inicial apresurado: «Nos figuramos el genio alemán, severo y pesado, envuelto en la sombría hopalanda y el ascético birrete de los reformadores. No es del todo exacto. Hay en el arte germánico detalles de profunda ternura, inesperados rayos de luz, toques de alegría repentinos» (1890, p. 141). Es más, la condesa admira la brillantez del arte bávaro y «la florescencia de la imaginación» que encuentra en esta tierra de reyes «soñadores é imaginativos para quienes lo de menos es la realidad, y lo preferible, lo indispensable, la poesía» (1890, p. 127). Cita a Heinrich Heine, celebra la delicadeza de los grabados de Alberto Durero, alaba la belleza de la ciudad de Múnich, a la que no duda en llamar «Atenas del Norte» (1890, p. 128).

Pero a esta Alemania soñadora y barroca, impregnada de magia medieval y mitos nórdicos, se superponen otras imágenes más ambivalentes, que se hacen eco de la militarización del país bajo Bismarck y que, a pesar de la descripción amena de la autora, no dejan de adquirir un carácter extrañamente opresivo. Al llegar a la estación del ferrocarril en Lindau, Emilia Pardo Bazán observa así «el aire marcial de los revisadores, que más que empleados, se [le] figuraron unos feldmariscales» (1890, p. 126), y compara el país con un «vasto cuartel» (1890, p. 127) gobernando con puño de hierro hasta los más mínimos detalles de su administración:

Para pedir los billetes, los empleados hacen el saludo militar, y de este indicio y del uniforme, deduje que en Alemania las líneas férreas pertenecen al Estado, y que éste las tiene militarmente organizadas, para facilitar la movilización del ejército. Se vé que aquí no se desperdicia fuerza ni recurso alguno, y que el estudio y atención preferente del Gobierno es la contingencia de la guerra. (1890, pp. 126-127)

La descripción aquí sigue siendo factual y prudente, evitando cualquier juicio directamente despectivo. Aún estamos lejos de los comentarios de un Juan Valera que se quejaba de la brutalidad de la guerra austro-prusiana de 1866, o de un Julio Camba que criticaría unos años después con ironía la militarización del país en vísperas de la Primera Guerra Mundial¹¹. No obstante, ya infunde matices amargos al retrato artístico y cultural de la autora. Desde los versos de Heine hasta el recuerdo de la guerra franco-prusiana, las impresiones oscilan entre el militarismo presente y la poesía del pasado, creando un imaginario ambivalente de Alemania¹².

Pero el rasgo más notable del retrato que Emilia Pardo Bazán hace de Alemania es, sin duda, su función de espejo cultural. Bajo su pluma, Alemania viene a convertirse en un modelo en el que inspirarse para modernizar la conciencia nacio-

¹¹ Véase sobre el tema de la militarización en Alemania y de sus retratos por ambos autores Valle Porras (2019, pp. 34 y 130).

¹² En efecto, el relato de Emilia Pardo Bazán representa bien una tendencia compartida por otros viajadores. José Manuel Valle Porras subraya que en los relatos de españoles que visitaron Alemania en el siglo XIX «predomina una valoración matizada y agri dulce sobre el país germano [...]. En el polo negativo se destaca el militarismo o las fallas de la moral. En el positivo, sin embargo, el consenso es casi absoluto: son la cultura y el progreso material los que despertan general admiración» (2019, pp. 131-132).

nal española. Ya en Núremberg, la condesa admira la asimetría de los edificios, cuyo aspecto barroco rompe con la austera monotonía de las ciudades españolas:

En España el *ornato* consiste en hacer las cosas lo más tontas é insulsas posible: en que las fachadas se parezcan y sean idénticos los portales, en que nada sobresalga ni entretenga la vista, en que nuestras viviendas presenten el gracioso aspecto de una hoja de papel de estraza con diez ó doce agujeros simétricos. [...] ¡Las calles de Nuremberg! En ellas consigue revolotear á su gusto, libre y feliz, el pájaro azul de la imaginación. (1890, p. 139)

Aquí, la comparación invierte los papeles: el «otro» no sirve a la elaboración de un exotismo de entretenimiento, que no haría más que reafirmar al viajero en la legitimidad de su propia organización cultural. Supone más bien una invitación a salir de los propios sistemas sociales y simbólicos, a considerar otras formas de hacer y pensar, otros valores, y a reevaluar los de la propia comunidad a través de un prisma crítico. En este sentido, Alemania ofrece más que una escapada turística: se hace fuente de inspiración, a nivel tanto individual como colectivo.

Cabe añadir en este sentido que la cuestión de la conmemoración histórica ocupa un lugar predominante en la articulación de estas reflexiones. La descripción que hace la autora de la *Ruhmesallee* («Palacio de la Gloria») de Múnich lo subraya con elocuencia. Construido entre 1843 y 1853 por el arquitecto Leo von Klenze, se trata de un monumento erigido a la gloria de los héroes bávaros: «más elevados los unos, como los de Durero y Gluck, más bajos los que no alcanzaron tan extensa celebridad, pero todos en lugar eminentí, separados del vulgo» (1890, p. 132), y cuyas cabezas de mármol blanco «parecen abreviada y gráfica expresión de la supervivencia del espíritu» (1890, p. 133). Este comentario laudatorio y casi lírico no es solo descriptivo; tiene sobre todo una función didáctica, pues la *Ruhmesallee* representa una forma de conmemorar a los grandes hombres de la patria, un orgullo nacional del que España, a ojos de la condesa, precisamente carece:

[...] que así y todo la Bavaria y el Templo de la Gloria llenan un fin altísimo, no le desconocerá nadie que haya lamentado el desamparo de nuestras ciudades españolas, sin exceptuar á Madrid, donde tiene una estatua Espartero, y no la tienen ni Quevedo, ni don Juan de Austria, ni Tirso, ni Garcilaso, ni Quintana, ni el duque de Rivas [...]. Madrid no tiene plazas, ni sitio donde colocar el recuerdo de sus muertos ilustres. (1890, pp. 133-134)

De ahí que, a través del ejemplo de la *Ruhmesallee*, se considere el modelo alemán como una influencia beneficiosa que podría o debería inspirar a los españoles. Tales monumentos, insiste Emilia Pardo Bazán, pueden «ejercer una gran influencia sobre la cultura de un pueblo, sobre su corazón y sus sentimientos, y contribuir á educarle» (1890, p. 134). El recurso a una retórica pedagógica atestigua aquí tanto la ambición del relato de viajes como fuente de enriquecimiento cultural (en la estela de los relatos eruditos del siglo anterior), como el deseo más personal de la autora de buscar nuevos modelos nacionales capaces de ayudar a la evolución, modernización o redefinición de su patria española.

En este sentido, la escapada bávara marca también un cambio en las naciones consideradas desde España como modelo, pues en estas líneas, la autora, aunque decididamente francófila, propone que Alemania sea vista como alternativa al modelo francés. Si bien gran parte del libro está dedicado al estudio de las costumbres francesas y al relato de la Exposición Universal de París, Francia también resulta objeto de críticas más o menos acerbas¹³, cuando la propia autora reconoce que «Francia ni puede ser nuestra aliada política, ni cabe que la adoptemos por modelo exclusivo, imitándola servilmente en todo» (1890, p. 248). De este modo, el descubrimiento de Alemania, por breve e incompleto que fuera, permite a Emilia Pardo Bazán presentar a sus lectores otros modelos culturales, otras influencias potencialmente beneficiosas para una España a la que, en su opinión, urge inspirarse en sus vecinos europeos para mantener su grandeza como nación. Es importante insistir en este último punto, porque realmente es crucial: el cuaderno de viaje sirve aquí, en última instancia, a fines patrióticos. No se trata de denigrar las prácticas culturales españolas en favor de una Alemania considerada *sui generis* «mejor» que España, ni tampoco de poner los dos países en una relación de concurrencia susceptible de alimentar discursos ideológicos, sino más bien de buscar lo que, en ese encuentro con la otredad germánica, puede ser útil para la recuperación del propio país, del cual la autora no duda en dibujar un retrato crítico.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, cabe subrayar, primero, que el relato de Emilia Pardo Bazán, aunque muy breve en cuanto al alcance espaciotemporal del viaje, así como al alcance textual de la narración, representa bien las características del relato de viajes tal y como se va desarrollando en la segunda mitad del siglo XIX. Marcado formalmente por una subjetividad heredada del movimiento romántico y por el modelo de la crónica periodística que permite un tono lúdico y una mayor accesibilidad de la narración, se ve guiado por el deseo de educar las mentes y por la ambición de buscar en los países visitados, al mismo tiempo, nuevas fuentes de inspiración. En cuanto al retrato concreto que Emilia Pardo Bazán hace de Alemania, destaca la perspectiva artística privilegiada de la autora, en detrimento de dimensiones políticas y económicas que quedan fuera del enfoque narrativo. Estas lagunas se explican evidentemente por la brevedad de la estancia y su carácter turístico, así como por la falta de conocimientos «sobre el terreno» de la condesa, mucho más familiarizada con las costumbres francesas que con las alemanas. No obstante, estas impresiones dan fe de un imaginario alemán a la vez parcial y complejo; es más, proporcionan por su misma subjetividad un testimonio del imaginario alemán tal y como se desarrolla

¹³ Admite Emilia Pardo Bazán en su epílogo que el relato, destinado a un círculo de lectores americanos, peca de vez en cuando de «cierta galofobia acentuada en la forma aunque templadísima en el fondo» (1890, p. 247).

en la España del siglo XIX, y de las esperanzas que lo impulsan. En el caso de Emilia Pardo Bazán, se suma a la admiración por las obras de arte de Klenze y Durero una sensibilidad evidente frente a las prácticas conmemorativas y patrióticas en Baviera: ¿Cómo preservar las huellas del pasado? ¿Cómo valorizar la cultura nacional? Detrás de estas preguntas se esconde un retrato crítico de España mientras la autora lamenta que su país no se inspire más en sus vecinos europeos. Para ella, como para muchos de los intelectuales que visitaron el país a finales de siglo, el viaje forma parte de una empresa cultural que indaga en el encuentro con el otro como forma de encontrarse a uno mismo, una búsqueda itinerante de lo que Ortega y Gasset iba a llamar, unos años después, el «mágico secreto que re-cree al pueblo español».

RECIBIDO: 8.9.2024; ACEPTADO: 20.2.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- AGAZZI, Elena (2006). *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. V&R.
- ALBUQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011). El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, 145, 15-34.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Taurus.
- ARBILLAGA, Idoia (2005). *Estética y teoría del libro de viaje. El «viaje a Italia» en España*. Universidad de Málaga.
- BAUER, Roger (1969). *Das Bild des Deutschen in der französischen und das Bild der Franzosen in der deutschen Literatur*. Fraternitas.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (2004). *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Niemeyer.
- CAMBA, Julio (1916). *Alemania. Impresiones de un español*. Renacimiento.
- CARRÉ, Jean-Marie (1947). *Les écrivains français et le mirage allemand*. Boivin.
- DYSERINCK, Hugo (1966). Zum Problem der «images» and «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*, 1, 107-120.
- PALMA RUIZ, Conchi (2004). *Deutschland – Im Denken der spanischen Intellektuellen*. Peter Lang.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1899). *Al pie de la torre Eiffel*. Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1905). *Por la Europa católica*. Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1890). *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición*. La España.
- FISCHER, Manfred (1981). *Nationale Image als Gegenstand vergleichender Literatargeschichte. Untersuchungen zur Entstehung komparatistischer Imagologie*. Bouvier Verlag.
- FLORACK, Ruth (2007). *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Niemeyer.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1999). Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán. El hallazgo del género en la crónica periodística. En Salvador García Castaneda (Ed.), *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo* (pp. 203-212). Castalia.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2012). España y la literatura de viajes en el siglo XIX. *Anales*, 24, 67-82.
- HELLWIG, Karin (2007). *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert / España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*. Iberoamericana / Vervuert.
- HÖNSCH, Ulrike (2000). *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Jahrhunderts. Von der schwarzen Legende zum «Hesperischen Zaubergarten»*. Niemeyer.
- HUGO, Victor (1829). *Les Orientales*. Charles Gosselin.
- LE HUENEN, Roland (2008). El relato de viajes: la entrada en la literatura. En Patricia Almarcegui (Ed.), *Viajeros del siglo XIX. Del libro de viaje a la literatura de viaje*, Quimera, 298: 40-47.
- LEÓN, Ricardo (1919). *Europa trágica*. Pueyo.
- LITVAK, Lily (1987). *El ajedrez de las estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*. Laia.



- MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Presses Universitaires de France.
- ORTEGA Y GASSET, José (1991). *Cartas de un joven español (1891-1908)*. Ed. Soledad Ortega. El Arquero.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1989). De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. En Pierre Brunel e Yves Chevrel (Ed.), *Précis de littérature comparée*. Presses Universitaires de France, 133-161.
- RADERS, Margit y SCHILLING, María Luisa (1995). *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbereichungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*. Ediciones del Orto.
- RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta y GUTIÉRREZ KOESTER, Isabel (2011). *Bis an den Rand Europas: Spanien in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Iberoamericana / Vervuert.
- SAGRA Y PERIS, Ramón de la (1843). *Informe sobre el estado de la industria fabril en Alemania*. Imprenta nacional.
- SAGRA Y PERIS, Ramón de la (1844). *Notas de viage, escritas durante una corta excursión á Francia, Bélgica y Alemania*. Imprenta de la guía del comercio.
- TISSSET, Jean-Luc (1996). *Le voyage en Allemagne. Les écrivains français et l'Allemagne*. Albin Michel.
- VALERA, Juan (2003). *Correspondencia, volumen II. Años 1862-1875*. Ed. Leonardo Romero Tobar et al. (pp. 240-272). Castalia.
- VALLE PORRAS, José Manuel (2019). *Tras el oro del Rin. La imagen de Alemania en los viajeros españoles (1842-1920)*. Cuadernos del laberinto.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, Mariano (1884). *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania. Apuntes de viaje*. Imprenta central a cargo de Víctor Saiz.
- VOLTROVÁ, Michaela (2015). *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Frank & Timme.

