

(GINE)GEOGRAFÍA LITERARIA. LOS VIAJES A ESPAÑA DE ERNA PINNER Y ERICA TIETZE-CONRAT (1926)

Isabel Gutiérrez Koester 
Universidad de Valencia
Valencia, España

RESUMEN

En 1926, la artista alemana Erna Pinner y la historiadora de arte austriaca Erica Tietze-Conrat visitaron España, y plasmaron sus vivencias en sendos relatos de viaje. Estas narraciones ofrecen una perspectiva dual como mujeres y artistas, constituyendo una renovada versión del relato de viajes artístico. Ambas viajeras encarnan, cada una a su manera, el arquetipo de la *neue Frau* característico de la época de entreguerras y comparten una determinación común para desafiar las convenciones de género de su tiempo. Sin embargo, las estrategias de comportamiento delineadas en sus relatos reflejan no solo las estéticas contemporáneas, sino también una diferenciación cultural que puede interpretarse como «civilizadora». España es percibida como un lugar exótico y oriental, pero esta visión está condicionada por supuestos eurocentristas. Sobre la base de un paradigma de tintes todavía imperialistas y de un marcado sentimiento nacionalista, ambos textos sugieren con frecuencia la superioridad de lo propio, contraponiendo implícita y explícitamente la diversidad y modernidad del norte de Europa a una visión reduccionista del imaginario meridional.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, escritoras, Erna Pinner, Erica Tietze-Conrat, *neue Frau*.

LITERARY (GINE)GEOGRAPHY. ERNA PINNER AND ERICA TIETZE-CONRAT'S TRAVELS TO SPAIN (1926)

ABSTRACT

In 1926, the German artist Erna Pinner and the Austrian art historian Erica Tietze-Conrat visited Spain and documented their experiences in two travel accounts. These narratives offer a dual perspective, that of the women and that of the artists, shaping a renewed version of the artistic travel narrative. Both women travelers embody, each in her own way, the archetype of the *neue Frau* characteristic of the interwar period, and both share a determination to challenge the gender conventions of their time. However, the behavioral strategies outlined in their narratives not only reflect the contemporary aesthetics, but also a cultural differentiation that can be interpreted as «civilizing». Spain is perceived as exotic and oriental, a vision that is conditioned by Eurocentric assumptions. Based on a paradigm with still imperialist overtones, and with a marked nationalist sentiment, both texts suggest the superiority of their own countries, implicitly and explicitly contrasting the diversity and modernity of northern Europe with a reductionist vision of the southern imaginary.

KEYWORDS: travel literature, women writers, Erna Pinner, Erica Tietze-Conrat, *neue Frau*.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.05>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 85-103; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN¹

La transferencia cultural entre España y los países de habla alemana desde una perspectiva histórica permite observar cómo han cambiado a lo largo de los últimos cuatro siglos la percepción, transmisión y recepción de determinadas topografías culturales españolas por parte de viajeros alemanes. En este contexto, la literatura de viajes puede considerarse un medio privilegiado para documentar las complejidades de las relaciones inter y transculturales. A partir de finales del siglo XVIII, y pese a los prejuicios sociales y las dificultades inherentes al viaje, también las mujeres comienzan a viajar y a ganar una mayor relevancia literaria y social. Este fenómeno marca una transformación significativa, ya que las viajeras, además de desafiar los roles de género tradicionales, aportan perspectivas propias, ofreciendo una visión más completa y matizada de las interacciones culturales.

Aun así, dentro del canon literario establecido, no es hasta los años ochenta del siglo XX cuando se puede comenzar a observar un creciente interés por la recepción de la literatura de viajes femenina. Los estudios de género y la popularidad de los relatos de viajes en las últimas décadas han contribuido a sacar a la luz algunos de estos textos, si bien la investigación se ha centrado casi exclusivamente en mujeres del siglo XVIII y XIX. Resulta sorprendente que la mujer viajera del siglo XX haya captado tan poco la atención de la crítica literaria actual, sobre todo considerando que el género del relato de viajes es un excelente indicador de la posición de la mujer en la sociedad y esta ha experimentado un cambio sin duda trascendental durante el siglo XX.

La década de los dorados años veinte se distingue como una de las épocas más complejas y transformadoras en la historia del siglo XX en Alemania y Austria, tanto en términos estilísticos como sociales y políticos. En este periodo de intensa agitación y cambio, emergió un profundo interés por las culturas «exóticas» y por compartir la experiencia del viaje no solo a través del texto escrito, sino también de nuevos medios como la fotografía. Un ejemplo notable de esta tendencia son Erna Pinner y Erica Tietze-Conrat, dos figuras intelectuales de la época que compartían sus facetas de viajeras, escritoras y artistas, y que, entre otros destinos, viajaron a España en 1926. Sus textos, además de relatar sus experiencias desde una doble perspectiva, la de mujer y la de artista, van acompañados de dibujos y fotografías propias, por lo que pueden considerarse una renovada versión del relato de viajes artístico. Un factor determinante de este subgénero, más todavía que del relato de viajes tradicional, es la cuidadosa selección y representación subjetiva de lo vivido y visitado. El fenómeno de la mirada selectiva, sometida a un programa estético y teórico del arte, determina todo el trazado y la descripción del itinerario. La per-

¹ El presente artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación «Construcción imagológica de España en la odepórica femenina de lengua alemana: sistematización desde una perspectiva de género» (CIAICO2022/105), financiado por la Conselleria de Educació, Universitats y Empleo de la Generalitat Valenciana (2023-2025).



tenencia a un movimiento artístico o estilo del momento es programática y tiene consecuencias en la construcción de la imagen que se tiene del lugar que se visita y que se convierte en un espacio de proyección histórica.

El relato de viajes artístico se inscribe en una larga tradición de orientación histórico-artística dentro de la odepórica, ligado al *Grand Tour* como experiencia esencial en la formación educativa de los jóvenes europeos, y a partir de finales del siglo XVIII, especialmente durante el siglo XIX, se consolida como formato ideal para dar a conocer las impresiones de viaje. En los viajes a la Europa meridional, el arte cobraba un especial protagonismo como punto de unión entre lo propio y lo ajeno, entre el presente y el pasado. Si bien las relaciones artísticas entre España y Alemania se remontan a la Edad Media, España fue para los alemanes durante mucho tiempo la periferia geográfica de Europa, muy por detrás de la archiconocida Italia. No fue hasta el siglo XIX cuando destacados pintores alemanes comenzaron a viajar a España, donde quedaron inicialmente impresionados por el paisaje de Andalucía y las construcciones árabes y posteriormente descubrieron a los grandes maestros del Siglo de Oro. En la estela de los artistas y escritores románticos, que buscaban con preferencia el sur oriental, los viajeros de comienzos del siglo XX viajaban provistos de imágenes mentales románticas heredadas, que presentaban España como un fenómeno cultural cercano a Oriente². Los numerosos estereotipos positivos y negativos mantenidos partían de la convicción que África y oriente empezaban en el sur del país; para algunos, directamente en los Pirineos.

En el contexto de los intensos debates artísticos de las primeras décadas del siglo XX en Alemania en torno a los nuevos movimientos y estilos como el Impresionismo, la Secesión y el Expresionismo, se produce un cambio de paradigma en la valoración del arte español, un cambio que, como observa Münster, afectó no solo al arte y a la identificación de una de las fuentes más importantes de la pintura moderna, sino también a la imagen general que el viajero tenía de España (Münster,

² En este artículo, los términos «Oriente» y «Occidente» se escriben con mayúscula inicial cuando designan conceptos culturales, históricos o geográficos concretos o cuando aluden a los países o las zonas geográficas que representan, mientras que se usan en minúscula para referencias generales o direcciones cardinales. El término «Oriente», en particular, se emplea aquí siguiendo el significado cultural e intelectual derivado del alemán *Orient*, que engloba tanto las regiones geográficas de Asia como una construcción cultural cargada de exotismo y fascinación, propia del romanticismo y del orientalismo del siglo XIX y principios del XX. En el contexto español, sin embargo, esta palabra puede inducir a equívoco, pues tiende a usarse indistintamente para referirse a un espectro más amplio de lo exótico, abarcando desde la influencia árabe hasta las culturas asiáticas, sin una diferenciación clara. Podría resultar aclaratoria en este contexto la observación que hace Edward W. Said en la introducción a la edición española de su obra *Orientalismo* —con una presentación de Juan Goytisolo—, ya que presenta a España como una especie de Oriente en Occidente: «Más que en cualquier otra parte de Europa, el islam formó parte de la cultura española durante varios siglos, y los ecos y pautas que perduran de tal relación siguen nutriendo la cultura española hasta nuestros días. [...] puesto que el islam y la cultura española se habitan mutuamente en lugar de confrontarse con beligerancia.» España, por tanto, se presenta como un espacio único, en tensión constante entre Oriente y Occidente, marcado por su historia de intercambios culturales con el mundo árabe y su relación ambivalente con Europa (Said, 2008, pp. 9-10).



2017, p. 412), pues el viaje a España y al norte de África se comenzó a considerar no solo una experiencia exótica, sino una especie de conquista artístico-intelectual.

Uno de los textos más populares y programáticos de comienzos de siglo fue el de Julius Meier-Graefe, destacado crítico de arte y autor de los tres tomos sobre la *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (*Historia del desarrollo del arte moderno*). Meier-Graefe realizó un viaje a España y Portugal entre abril y septiembre de 1908. La publicación de sus experiencias, *Spanische Reise* (*Viaje español*), ya se había confirmado antes del viaje, lo que explica que no se trate de un diario de viajes auténtico, sino de una refinada construcción literaria. En 1909 se publicaron sus primeras notas de viaje en el periódico *Neue Rundschau*, seguidas en 1910 por la publicación del relato en la editorial Fischer, y una tercera versión ligeramente modificada volvió a ver la luz en 1923 en la editorial Rowohlt, lo que da cuenta de la trascendencia sociocultural del texto. En una secuencia cuidadosamente diseñada, Meier-Graefe visita el país y analiza sus tesoros artísticos y plasma en el papel sus reflexiones críticas y discusiones artístico-teóricas de gran complejidad retórica. El arte adquiere un papel cada vez más dominante en el transcurso del viaje que Meier-Graefe describe como un «viaje en imágenes». Decepcionado ante los cuadros de Velázquez en el Prado, el crítico de arte proclamará finalmente al Greco como adalid de la Modernidad y representante del nuevo espíritu artístico de la época.

Meier-Graefe elige como destino lugares emblemáticos de la historia del arte español como Madrid (por el Museo Nacional del Prado) y Toledo (por el Greco). Pero también presta especial atención a la proximidad del norte de África y la identidad «exótica» de la cultura gitana asociada a ella. En las cuevas del Sacromonte de Granada cree hallar la esencia pura de lo español. La profunda experiencia estético-erótica de una danza gitana tiene un efecto embriagador sobre él y supone un pasaje clave en el cuaderno de viaje. Esta confrontación de lo propio y lo ajeno, visto esto último como algo exótico y casi atávico, es una autorreflexión cultural muy común en los viajes artísticos de finales del XIX y principios del siglo XX. La combinación de elementos neorrománticos, el gusto por el Art Nouveau y el Art Déco, la *Lebensphilosophie* y el vitalismo nietzscheanos y los diversos movimientos propios de la *Lebensreform*³ determinan la visión de España de Meier-Graefe, y es por este motivo por el que no busca en su viaje las grandes urbes, sino lo natural, genuino y auténtico. Eso explica que el baile gitano en Sacromonte y la corrida de toros sean los acontecimientos que más fascinan a Meier-Graefe y a otros muchos viajeros coetáneos. Al final de su viaje, fiel a la imagen de las mil y una noches que se tenía de España y sus gentes, Meier-Graefe narra a sus conocidos detalles sobre estas experiencias, sin embargo, nadie parece darle crédito, lo que hace que todo quede finalmente como una especie de sueño o ilusión soñada.

³ Término genérico que engloba diferentes movimientos de reforma social en Alemania y Suiza a partir de finales del siglo XIX, basados en la crítica a la industrialización y el materialismo y la lucha por un estado fundamentado en la naturaleza. Se trataba de una contracultura vinculada al vitalismo rural, muy cercana al hippismo de los años sesenta y setenta.

Bekannte fragen mich nach Spanien, und ich erzähle von Spanien. Von den Stiergefechten. Sie lächeln interessiert: ja, ja, die Stiergefechte! Von den Zigeunern. Sie lächeln verschmitzt: ja, ja, die Zigeuner. Von Greco. Ja, ja, Greco! Da lächeln sie noch verschmitzter⁴. (Meier-Graefe, 1910, p. 421)

El *Viaje a España* de Meier-Graefe permite una valoración más precisa de la contribución de la historia del arte al desarrollo de la imagen de la España de principios del siglo xx. Esta imagen, construida sobre las representaciones románticas, configura el contorno de un país que se desprende cada vez más de las fronteras geográficas y se acerca a un concepto abstracto o mental. El espacio artístico, como observa Münster, se transforma así para el viajero en un espacio de profunda percepción emocional de aquello que trae mentalmente consigo y que quiere sentir, experimentar, ver y conocer en el encuentro con lo ajeno. La postura literaria viene determinada por un contenedor atmosférico lleno de fuertes emociones y visto a través de la mirada del extranjero septentrional (Münster, 2017, p. 412).

Ante al refinamiento literario de Meier-Graefe llaman la atención los textos de Pinner y Tietze-Conrat, que escriben bajo el indudable peso que supone esta obra canónica, y que presentan tanto similitudes como diferencias llamativas. Cabe preguntarse, entonces, si existen dos visiones artísticas distintas –una masculina y otra femenina– de un mismo espacio visitado (España) y cómo convive la tradición cultural con las vanguardias artísticas de comienzos de siglo.

2. ERNA PINNER: *ICH REISE DURCH DIE WELT* (1931)

Erna Pinner (Frankfurt, 1890 – Hampstead, 1987) estudió pintura en Berlín y París, y fue una figura relevante en el contexto histórico-cultural del Expresionismo y de la llamada *Darmstädter Sezession*. Indiferente ante las discusiones sobre el canon artístico, desarrolló su talento sobre todo en combinación con el texto escrito, que en numerosas ocasiones llega a eclipsar la parte puramente pictórica.

La personalidad apabullante y el espíritu independiente e incluso extravagante de Pinner la señalan como el fenotipo de la «*neue Frau*» («nueva mujer») de los años veinte, que está en vías de superar o incluso suprimir convencionalismos en la República de Weimar (derecho a voto de la mujer, acceso a universidades y academias de arte, independencia económica, libertad sexual, etc.). En 1927 fue portada del suplemento «*Für die Frau*» («Para la mujer») de la *Frankfurter Zeitung* y se hablaba mucho y con gran admiración de ella en la prensa. Con veintiséis años conoce al prestigioso escritor Kasimir Edschmid, con quien mantendría una larga relación sentimental sin ataduras y que sería su compañero de viaje en sus recorridos

⁴ «Los conocidos me preguntan por España, y yo les hablo de España. Sobre las corridas de toros. Sonríen con interés: ¡sí, sí, las corridas de toros! Sobre los gitanos. Sonríen con sorna: sí, sí, los gitanos. Del Greco. ¡Sí, sí, Greco! Sonríen con más sorna aún». (Las traducciones de las obras aquí mencionadas son propias).



por el mundo. Contrae la polio en 1919, enfermedad que le dejaría secuelas de por vida y que hizo que con el tiempo reemplazara la pintura más compleja por el dibujo lineal, pero que no logró desproveerla de su belleza y glamur y ni impidió que realizara largos viajes por la Europa meridional, África, los países árabes y Sudamérica.

En su conocido ensayo «*Die Reise und der Tanz*» («El viaje y el baile») de 1927, el crítico cultural y periodista Siegfried Kracauer observa cómo la sociedad que se denomina burguesa «se entrega al placer por viajar y bailar con una devoción como ninguna época anterior fue capaz de lograr en el desarrollo de actividades profanas similares» (Kracauer, 2008, p. 39). Continúa Kracauer afirmando que «la meta del viaje moderno no es una meta del alma, sino simplemente un lugar nuevo; se pregunta menos por el paisaje mismo que por la extrañeza de su aspecto» (Kracauer, 2008, p. 39 s.), por lo que se le atribuye al viaje un significado «teológico», una posibilidad de doble existencia que permite trascender lo conocido y cotidiano. En este sentido no resulta tan relevante el destino como el viaje en sí mismo, pues los viajeros «experimentan la *infinitud*⁵ supraespacial a través del viaje en un espacio geográfico infinito, es decir, a través del viaje en sí, que en primera instancia y preponderadamente no rige para ninguna zona determinada y más bien agota su sentido en el *factum*⁶ del cambio de lugar» (Kracauer, 2008, p. 46). El viaje durante la República de Weimar se convierte por tanto en un símbolo de «la exitosa superación de los límites espaciotemporales», gracias a la cual «el hombre, que solo es mero portador del intelecto [...] ratifica su soberanía racional» (Kracauer, 2008, p. 45).

En este contexto, las obras conjuntas de Pinner y Edschmid (ocho en total), que habían logrado alcanzar una simbiosis artística-literaria extraordinaria, sirvieron no solo para llevar el exotismo a los hogares alemanes, sino también para la autoconstatación de un comportamiento estético y refinamiento personal.

Erna Pinner escribió en sus memorias *Ich reise durch die Welt (Yo viajo por el mundo)* de 1931⁷ sobre su estancia en España de 1926, acompañando el texto de dibujos propios a pluma. No olvidemos que el país formaba parte del particular imaginario exótico-oriental de los años veinte, lo que justifica su inclusión en estas memorias de viaje, si bien Pinner trata los estereotipos habituales de la época de manera marginal y, a diferencia de su compañero de viaje, le interesa más observar y valorar la situación de las mujeres y su nivel de emancipación en el contexto europeo.

Comienza su viaje en Zanzíbar y continúa a Grecia, describiendo con gran curiosidad sobre todo el físico y la indumentaria de la población autóctona. Esta predisposición hacia lo exótico se observa —sorprendentemente— también en su siguiente parada, París, ciudad europea y occidental, donde la autora habla con ahínco de la presencia de gente de color y donde lo que más le fascina es un baile «orgiástico» (Pinner, 1931, p. 24) de una joven negra desnuda en un local nocturno. Es sobre

⁵ Cursiva en el original.

⁶ Cursiva en el original.

⁷ Solo cuatro años después, en 1935, Pinner huirá de los nacionalsocialistas a Londres, donde desarrollará su labor de naturalista hasta su muerte en 1987.



todo en estos encuentros con lo ajeno donde se percibe que la mirada de Pinner es, como afirma Sabaté Planes, voyerista (Sabaté Planes, 2019, p. 129). Su actividad artística se sitúa en el contexto de la cientificación de los discursos y teorías raciales y recurre a menudo a patrones de conocimiento y discurso propios del darwinismo social (Sabaté, 2019, p. 125), aspecto en el que coincide con su compañero de viaje, Kasimir Edschmid. «Lo otro» le resulta salvaje y exótico y despierta en ella cierta soberbia eurocéntrica y, pese a que trata de ser una observadora objetiva y neutra – fiel a la estética de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) del momento– y a la vez moderna y emancipada de su tiempo, no logra ocultar tendencias ideológicas nacionalistas.

Pinner habla con frecuencia de las mujeres que observa, de sus particularidades y diferencias respecto a (otras) mujeres europeas, sobre todo en los capítulos dedicados a las «Mujeres en oriente» (Pinner, 1931, p. 44) y a las «Mujeres en África» (Pinner, 1931, p. 48). La artista observa que en ciertos lugares de oriente se ha producido una adaptación a los estándares de moda europeos, aunque persiste un concepto más tradicional de la mujer. África, sin embargo, le parece muy distinta. Pinner dedica muchas páginas a describir el aspecto y los coloridos ropajes de las mujeres de diversas tribus, concluyendo con una reflexión de tintes colonialistas. Según ella, el camino hacia la emancipación de la mujer africana pasa por la europeización y, por ende, la renuncia a su propia identidad: «Die afrikanische Negerin ist der Emanzipation nur zu sehr zugänglich. Denn sie bringt ihr nicht nur die bunten Fetzen und den ach so geliebten Schmuck, sondern eines Tages vielleicht auch weniger Arbeit»⁸ (Pinner, 1931, p. 54).

La reflexión sobre la posible emancipación de las mujeres de los países que visita muestra una de las grandes diferencias respecto a textos de viajeros masculinos. La artista adopta una posición ideológica sobre la problemática específica femenina y, a diferencia de otros viajeros –tanto coetáneos como anteriores–, no le interesa dar un repaso histórico o cultural, sino reflexionar sobre aquellos aspectos que le interesan a nivel personal, como son las mujeres y los animales (hay numerosas ilustraciones de ambos grupos en el libro).

La selección de destinos del viaje de Pinner da una idea de la consideración que España tenía todavía a finales de los años veinte del siglo pasado a los ojos de un centroeuropeo: un país exótico, ajeno a la Europa más occidental y más cerca de oriente que de occidente. Salvo Grecia –y aquí solo se refiere a su pasado histórico–, es el único país europeo que tiene un capítulo propio en el libro y ocupa su posición –de manera muy simbólica– entre el dedicado a África y el de Palestina. El título de este capítulo, «Stierkämpfe in Spanien» («Corridos de toros en España»), alude a la especial curiosidad que Pinner siente por el espectáculo taurino, similar a la que anteriormente había manifestado el historiador de arte Meier-Graefe.

⁸ «La negra africana se muestra muy dispuesta a la emancipación. Porque esta no solo le traería trapos de colores y codiciadas joyas, sino también menos trabajo.»



En consonancia con el imperativo expresionista de regresar a lo primigenio y lo primitivo, la artista demuestra ser una enamorada de los animales y la naturaleza⁹, interés que se corresponde con el *Zeitgeist* de la época y se entiende como una reacción a favor de modos de vida alternativo-progresivos y más sanos, alejados de la pernicioso influencia de la industrialización y las urbes.

Sin embargo, contrariamente a lo que el lector podría pensar, a Pinner le gusta el espectáculo taurino, y los toros le parecen animales hermosos y nobles, aunque merecen su desprecio los picadores y sus desgraciados caballos. Explica con gran detalle el desarrollo de una corrida, que le parece similar al de un baile, y destaca –influida quizás por el estereotipo vigente– el «sentido heroico» de las gentes españolas. Frente al lujo de detalles en la descripción de esta fiesta folclórica, despacha en apenas dos párrafos una gran parte del patrimonio cultural español (Alhambra, Alcázar de Sevilla, Valencia, Toledo, El Escorial, Cádiz, Burgos, Sierra Nevada, Goya, Velázquez, el Greco), para acabar afirmando que todo ello solo cobra vida cuando un toro y un español, muleta en mano, luchan a muerte:

Es gehört ein wenig Mut dazu, als Europäer und als Frau so begeistert vom Stierkampf zu sein. Du lieber Gott, diese Leute und diese Tiere wissen wirklich zu sterben. Und diese Menschen haben, die einen wie die anderen, den «sens heroique» noch, von dem man als Mädchen in den Büchern las. [...] Toledo, der Eskorial, die Silberküste von Cadiz und das wilde Burgos, die rauhen Berge, die tropischen Täler, die Sierra Nevada mit den Orangenhainen an ihrem Fuß, Goya, selbst Velasquez und Greco werden erst ganz lebendig, wenn, ganz einzigartig in der heutigen Welt, ein schwarzer, voll Kraft glühender Stier und ein Spanier mit dem Degen in der Hand sich gegenüberstehen und mit vollendeten Regeln beginnen, den Tod zwischen sich auf der sonnenweißen Arena auszulösen¹⁰. (Pinner, 1931, p. 57 y s.)

El español en la plaza de toros se caracteriza por la «noble influencia de esta caballería oriental» (Pinner, 1931, p. 58), que la autora contempla solo como una reliquia en el juego ritualizado de la violencia. Resulta sorprendente que en el capítulo dedicado a España solo se mencione el tema de la corrida de toros y que no haya ninguna observación sobre la mujer española, y es que el Oriente imaginario de Pinner, que se sitúa en la línea del entusiasmo romántico de Herder, parece seguir estando reservado a los hombres.

⁹ *Schweinebuch. Von der Geburt bis zur Wurst* (1921), *Tierskizzen aus dem Frankfurter Zoo* (1927) o *Curious Creatures* (1951) son algunos de los volúmenes que Pinner dedica a los animales.

¹⁰ «Hay que tener algo de valor para ser tan entusiasta de la tauromaquia siendo europea y mujer. Dios mío, esta gente y estos animales sí que saben morir. Y estas personas, unas y otras, siguen teniendo el “sens heroique” sobre el que leías en los libros cuando eras niña. [...] Toledo, el Escorial, la costa plateada de Cádiz y la salvaje Burgos, las montañas escarpadas, los valles tropicales, Sierra Nevada con los naranjales a sus pies, Goya, incluso Velázquez y el Greco, solo cobran vida cuando, de manera insólita en nuestro mundo actual, un toro negro, resplandeciente de poder, y un español, estoque en mano, se enfrentan en la arena blanqueada por el sol y comienzan, con reglas precisas, a echar a suertes entre ellos la muerte.»

Pinner menciona brevemente su estancia en Gibraltar, una parada logística para obtener el visado necesario para continuar hacia África. En este pasaje destaca la descripción del gobernador militar, quien queda cautivado por el moderno peinado de la artista y, complacido por los cumplidos recibidos, le facilita el documento.

Es war ein reizender Mann, der neben sich links die Büste Alfons XIII. und rechts einen großen dicken farbigen Vogel in einem winzigen Käfig stehen hatte. Er war reichlich verblüfft über mein Vorhaben. Ich bewunderte aber so lange seinen Vogel, bis er mir, durch diese Tatsache (eitel wie jeder Spanier) sympathisch berührt, nicht nur das Visum gab, sondern mich besorgt beschwor, mir keinesfalls in Tetuan die Haare meines Bubikopfes schneiden zu lassen¹¹. (Pinner, 1931, p. 83)

El *Bubikopfer* era el peinado característico de la nueva mujer de la República de Weimar: independiente, deportista y sexualmente activa, por lo que Pinner personifica todas las características de la mujer alemana moderna de principios del siglo xx:

Con su pelo corto, la famosa Bubikopf era esbelta, atlética, atractiva y carente de instinto maternal, fumaba y, a veces, vestía con prendas masculinas; salía sola y practicaba el sexo cuando le apetecía; trabajaba, normalmente en una oficina, o se dedicaba al arte, y vivía al día, con total independencia. [Mientras] la mujer del pasado vivía para su marido y para sus hijos, se sacrificaba por la familia. La mujer moderna, por el contrario, creía en la igualdad de derechos y luchaba por su autosuficiencia económica. (Weitz, 2009, p. 355)

El capítulo final está dedicado a las mujeres y la sociedad en Sudamérica y la última frase pone de relieve la importancia que le otorga Pinner no solo a la figura femenina, sino más concretamente a la mujer sudamericana como ser sublime y temperamental con mucho más encanto que la europea:

Ich fand im Gegenteil, daß in Südamerika wenigstens die Frauen, um die sich alle Problematik dreht, die bezauberndsten und anmutigsten Wesen waren, die ich überhaupt außer den Venetianerinnen je kennengelernt habe. Sie haben mir den Glauben zurückgegeben, daß der liebe Gott bei der Schöpfung doch bestimmte menschliche Bevorzungen gemacht hat, einen Glauben, den ich in Europa immer ein wenig bezweifelt hatte¹². (Pinner, 1931, p. 173)

¹¹ «Era un hombre encantador que tenía un busto de Alfonso XIII a su lado, a la izquierda, y un gran pájaro de colores en una pequeña jaula, a la derecha. Le sorprendieron bastante mis planes. Pero seguí admirando su pájaro hasta que él, conmovido por este hecho (vanidoso como todos los españoles), no solo me dio el visado, sino que me rogó preocupado que no me cortara el pelo de mi Bubikopf en Tetuán bajo ningún concepto.»

¹² «Por el contrario, descubrí que, al menos en Sudamérica, las mujeres, en torno a las cuales giran todos los problemas, eran los seres más encantadores y agradados que he conocido, aparte de las venecianas. Me devolvieron la creencia de que Dios había tenido ciertas preferencias humanas en la creación, una creencia de la que siempre había dudado un poco en Europa.»



Con Pinner nos encontramos, por tanto, con un fenómeno hasta cierto punto contradictorio, ya que por un lado representa a la mujer moderna, la *neue Frau* característica de la República de Weimar, con todos los avances sociales que ello implica y con un innegable interés por y en la emancipación femenina. En 1932 publica un artículo en el periódico *Kölnische Zeitung* titulado «*Die Männer als starkes und schwaches Geschlecht*» («Los hombres como sexo fuerte y débil»), en el que pone de manifiesto la dominancia masculina pese a todos los intentos de emancipación femenina y avance social. Comienza afirmando que, «selbst wenn man den Globus verzweifelt in einem Kreisel dreht, zeigt sich immer dasselbe Bild. L'état c'est l'homme»¹³, y continúa su reflexión con la sobria certeza de que «*die Welt, abgesehen von vielem andern, sich noch immer um die höchst unberechenbaren Hormone der Männer dreht*»¹⁴.

Ahora bien, esta actitud cobra tintes colonialistas a la hora de observar a mujeres «exóticas» que no se corresponden con los principios estéticos, morales y sociales centroeuropeos, y desemboca con frecuencia en comentarios condescendientes y racistas similares a los de viajeros de sexo masculino y da la impresión de que a Pinner, al igual que a muchos de sus coetáneos, le cuesta desprenderse de los preceptos imperialistas anteriores a la Gran Guerra.

Llama la atención la ausencia total de algún tipo de encuentro o diálogo intercultural. Pese al gran número de mujeres que describe Pinner, ninguna se menciona por su nombre. No se narran ni encuentros ni conversaciones con habitantes locales ni tampoco se intuye ningún tipo de interés por una experiencia más auténtica e inmersiva. De hecho, el viaje de Pinner y Edschmid, por muy aventurero que resultara, se realizó gracias a las buenas relaciones con la alta sociedad. Pinner, hija de una pudiente familia judía y *grande dame* hasta el final de sus días, tenía numerosos contactos con diplomáticos, periodistas y empresarios de todo el mundo (Weidle, 1997, p. 45) que contribuyeron a mantener unos estándares del viaje que dificultaban una experiencia cultural real. Esto se refleja también en el tono empleado en el relato: recurre a patrones ideológicos preestablecidos que tratan de justificar la propia superioridad y las imágenes de lo extranjero y lo ajeno se convierten en representaciones arquetípicas o retratos de tipos que están anclados en la conciencia imperialista general. Puede considerarse este un rasgo típico de pintores y escritores alemanes de ambos sexos, representantes de una vanguardia artística que, cansada de la vieja Europa, busca refugio en imágenes exóticas y estereotipadas del mito de Oriente, pero dominadas por el revisionismo colonial propio de la época. Como afirma Dolors Sabaté, detrás del supuesto cosmopolitismo de las narraciones de viajes de Pinner y Edschmid se esconde la propaganda de conceptos racistas y propios del darwinismo social del periodo de entreguerras, un momento histórico en

¹³ «Aunque uno haga girar desesperadamente el globo terráqueo como una peonza, siempre se muestra la misma imagen. L'état c'est l'homme.»

¹⁴ «[...] el mundo sigue girando en torno a las sumamente impredecibles hormonas de los hombres.»

que la posición de Alemania como potencia mundial se ve profundamente sacudida (Sabaté Planes, 2017, p. 95).

3. ERICA TIETZE-CONRAT: *TAGEBÜCHER*. BAND I: *DER WIENER VASARI* (1923-1926)

Erica Tietze-Conrat (Viena, 1883 - Nueva York, 1958) fue poetisa, historiadora de arte, artista y madre de cuatro hijos, aunque según ella misma, ese no era necesariamente el orden de sus prioridades¹⁵. Nació en Viena como hija de una familia burguesa judía y fue la primera historiadora de arte que se doctoró en la Universidad de Viena, lo que da muestras del profundo cambio estructural del que formó parte dentro de la sociedad vienesa de comienzos de siglo. En 1905 se casó con su compañero Hans Tietze (1880-1954), quien, además de destacado historiador de arte, llegaría a ocupar el cargo de Consejero de Museos y Monumentos en Austria y que, al igual que su esposa, gozaría de una amplia red de contactos en la esfera artística, administrativa y política.

Tietze-Conrat contribuía activamente a la economía familiar (como escritora / poetisa, investigadora, conferenciante, etc.¹⁶), aunque es cierto que su marido tenía una mayor presencia pública que ella. Ambos formaban un equipo bien sincronizado y se complementaban en sus tareas, colaborando estrechamente sobre todo en el campo del inventario de monumentos. De hecho, algunos de los artículos firmados por Hans Tietze los escribió su propia mujer¹⁷.

Los diarios de Tietze-Conrat ofrecen al lector una visión inesperada de la escena artística vienesa que entraba en contacto con la abrumadora vanguardia internacional de la época. Con un agudo poder de observación, la autora registra sus encuentros con representantes de museos internacionales, estudiosos del arte, coleccionistas, comerciantes y artistas. Sus reflexiones versan sobre su propio proceso creativo como poetisa y su lucha por el reconocimiento artístico, pero también sobre su posicionamiento ante la obra de otros desde el punto de vista de la historiadora del arte.

Después de que Hans Tietze dejara la administración pública, la pareja emprendió en 1926 un viaje a España que se extendió por casi dos meses (desde el 16 de abril hasta el 12 de junio), siguiendo el siguiente itinerario: Tarvisio (I) –

¹⁵ «So wie ich erst Frau, Mutter und dann erst Kunsthistorikerin war, so bin ich auch jetzt der viel- und tiefverzweigte Mensch – und dann Dichterin.» (15.08.1923, Tietze-Conrat, 2015, p. 88)

¹⁶ «Stunden, Führungen, Feuilletons für die Reisezeitung, Bildanalysen für die Volksbildungsdiapositive, Vorbereitung für Hans' Radiovorträge. Abends Vorträge halten und hören, Menschen empfangen, diese ganze geistige Mondänität, die mir so verhaßt ist.» (27.03.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 391)

¹⁷ «Ich habe für den Hans einen Artikel über Wiener Maler d. Gegenwart, eigentlich über OK [Oskar Kokoschka], geschrieben für L'Art d'aujourd'hui; etwa 5 Seiten lang.» (19.08.1924, Tietze-Conrat, 2015, p. 253)



Mestre – Milán – Génova – Porto Maurizio (Imperia) – Marseille (Île d'If) (F) – Barcelona (E) – Tarragona – Espluga de Francolí – Barcelona – Tarragona – Poblet – Tarragona – Valencia – Murcia – Lorca – Granada – Sevilla – Cádiz – Jerez (de la Frontera) – Sevilla – Córdoba – Aranjuez – Madrid – Segovia – Madrid – Toledo – Madrid – Escorial – Medina del Campo – Salamanca – Valladolid – León – Ponferrada – Monforte – Curtis – Santiago de Compostela – Pontevedra – Vigo – León – Burgos – Ventas de Baños – Miranda de Ebro – Zaragoza – Barcelona – Montserrat – Sant Cugat del Vallès – Vallvidrera – Vich (Vic) – Ripoll – Puigcerdà – Irun – Perpignan (F) – Narbonne – Lyon – Solothurn (CH).

Si bien desde el comienzo del viaje el matrimonio de críticos de arte centra su atención en cuestiones artísticas y dedica gran parte del tiempo a visitar museos y colecciones privadas, sus experiencias son muy similares a las de otros viajeros de la época. La primera impresión al atisbar la Península desde el barco es casi idéntica para todos los viajeros que se aproximan al país por mar y que están precondicionados por la supuesta benevolencia climatológica del sur. Tietze-Conrat siente que la temperatura es más cálida, aunque el sol no tiene fuerza alguna:

Als es finster wurde, gingen wir schlafen und erwachten erst im Angesicht der spanischen Küste, die hügelig, mit weißen Spielereidörfern besät, sich Nord-Süd in unserer Fahrtrichtung hinzieht. Kleine weiße Segel tanzen auf den Wellen. Es ist milder, obwohl die Sonne hinter den ziehenden Wolken noch keine Kraft hat¹⁸. (21.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 394 s.)

El matrimonio dedica gran parte de su tiempo a seguir las recomendaciones de su guía de viajes, el popular Baedeker, edición de 1912¹⁹, que ya en el siglo XIX había concebido la novedosa idea de puntuar con estrellas los lugares más emblemáticos y los alojamientos de cada país y, pese al frío que hace en Barcelona, adopta la costumbre local de echar la siesta, aunque el Baedeker solo la recomienda cuando hace calor.

Tietze-Conrat procedía de una familia judía de clase media alta de Viena que se había convertido al protestantismo, algo que explica el cinismo que adopta la artista cuando describe a un sacerdote en el monasterio San Pablo del Campo en Barcelona.

Im Kreuzgang steht ein dicker Preti und liest die Zeitung, während durch die offene Kirchentür der liebe Gott sich mit Geklingel gerade offenbart. [...] Die scharlachroten Mäntel der Geistlichkeit in dem ins Längsschiff hinein gebauten

¹⁸ «Cuando comenzó a oscurecer, nos fuimos a dormir y solo nos despertamos con la vista de la costa española, que se extiende, accidentada y salpicada de pueblos de juguete, de norte a sur en nuestra dirección de viaje. Pequeñas velas blancas bailan sobre las olas. Hace más calor, aunque el sol aún no se deja ver con fuerza tras las nubes que pasan.»

¹⁹ El matrimonio utilizó una edición del Baedeker, cuya sección de historia del arte había sido escrita por Carl Justi (1832-1912), historiador de arte especializado en el estudio y la investigación del arte español del Siglo de Oro.

Gestühl flammen wie Höllenglut, denn jeder der Herren hat ein Licht bei seinem Sitz, das ihm das Buch beleuchtet. In den Kapellen sitzen im dunklen Geheimnis der Beichtstühle die Pretis und lassen die Scharlachroten Mäntel wieder aufleuchten, wenn das Beichtkind sie verläßt. Dann sitzen sie in ihrem Gehäuse, breit und raumfüllend und ihre fetten Lippen zappeln die Gebete aus dem Buch herunter, das sie mit beiden Händen halten²⁰. (23.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 397)

De camino al Tibidabo se topan con los «primeros» gitanos, lo que lleva al lector a pensar que se trata de una experiencia que el matrimonio esperaba y que por tanto formaba parte de las expectativas del viaje. La descripción de las gitanas, a las que compara con monos, acaba por confirmar los prejuicios de Erica-Tietze, y de manera similar a Erna Pinner, la soberbia eurocentrista propia del viajero septentrional:

Bei einer Umsteigestelle wurden wir von den ersten Zigeunerinnen angebettelt. Großgewachsene Weiber, denen das schlichte lange Haar um die schlanken braunen Gesichter hing, eine Redesuada, die Angst macht – ebenso wie die gierigen Affenarme, die nackt aus den umgehängten Tüchern greifen²¹. (24.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 397)

Esta postura condescendiente –y en particular la desacertada comparación– se repiten a lo largo del diario en varias ocasiones. Los niños tras las ventanas en Murcia se vuelven a describir como monos²² y la ciudad le resulta no-europea y de un primitivismo sin límites²³, además de estar habitada, según el Baedeker, por el pueblo más ignorante de toda España²⁴ (29.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 402). A los gallegos los describe como a los más atrasados y primitivos del país, los «tontos del pueblo» de los chistes (30.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 426)²⁵ y en el

²⁰ «En el claustro, un gordo sacerdote lee el periódico, mientras que, a través de la puerta abierta de la iglesia, el buen Dios se está manifestando con el sonido de una campanilla. [...] Las casullas de color rojo escarlata del clero en los bancos de la nave central parecen arder como las brasas del infierno, porque cada uno de los señores tiene una luz junto a su asiento para iluminar su libro. Los sacerdotes se sientan en el oscuro misterio de los confesionarios de las capillas y hacen que llamen de nuevo los rojos mantos cuando el penitente las abandona. Entonces permanecen sentados en su cámara, anchos y ocupando todo el espacio y sus gruesos labios traquetean las oraciones del libro que sostienen con ambas manos.»

²¹ «En un punto del transbordo nos topamos con las primeras gitanas pidiendo limosna. Mujeres altas, con su sencillo pelo largo colgando alrededor de sus esbeltos rostros morenos, una verborrea que asustaba, al igual que los ávidos brazos de mono que salían desnudos de los pañuelos que los cubrían.»

²² «8 Stock hohe neue Häuser mit gassenweit niedrigen Kaleschen, hinter deren Fenster – oder Balkongittern die Kinder wie die Affen klemmen.»

²³ «Bei Tag sah die Stadt nicht viel weniger uneuropäisch aus als bei Nacht. Der aufstrebende Ehrgeiz wechselt gut mit grenzenloser Primitivität.»

²⁴ «kulturniedrigste Volk Spaniens»

²⁵ «die Dorftrotteln der spanischen Anekdote»



tren de camino a Zaragoza recurre de nuevo a la comparación con monos, sin referirse en este caso a ningún gentilicio en concreto, sino a los españoles en general:

Die anderen Waggons hatten Schafe geladen, die sich still verhielten u. stanken. Bei uns waren Spanier, die zwar auch stanken, aber sich nicht still verhielten. Jeder plärrte ein anderes Lied (pfiiff, trällerte, trommelte u.s.w.) in die Landschaft hinaus [...] Wenn die Neugier sie packte, kletterten sie über die hohen Lehnen ins andere Abteil hinüber, sangen dazu u. ließen sich im Rhythmus oder in der Kadenz abfallen. Sie wirkten wie in einer Pantomime – oder im Affenkäfig²⁶. (02.06.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 429)

Esta arrogancia eurocentrista queda patente también en las constantes comparaciones que realiza la pintora con su propio país, Austria, o con Europa del norte. El lector tiene constantemente la sensación de que Tietze-Conrat no acepta la singularidad del país que visita y cada monumento queda a la sombra de lo que según ella es el equivalente austriaco o alemán. La ciudad de Granada le resulta parecida por su belleza a la población austríaca de Rosenburg y su castillo, aunque «in die tiefsten Tropen hineingesetzt»²⁷ (p. 404), los jardines de la Alhambra le recuerdan a los bosques de Viena, pero en estado salvaje (p. 405), los Baños Reales de Doña María de Padilla del Alcázar de Sevilla al *Fischkalter* (tanque de peces) del monasterio de Kremsmünster (p. 407) y el parque madrileño de la Bombilla al parque vienés de Neuwaldegg (p. 423).

También las comparaciones del arte español y alemán y / o centroeuropeo sugieren que el segundo, o bien es superior, o bien ha servido de inspiración al primero. Así, asegura percibir la influencia de Rembrandt en Murillo y Zurbarán (p. 407); describe el cuadro «El sueño de Jacob» del artista barroco Ribera en el museo del Prado como un «im Ausdruck so starkes, darum nordisch wirkendes Bild»²⁸ (p. 418); las figuras de Berruguete (uno de los referentes fundamentales de la imaginería manierista española del siglo XVI) en el museo de la escultura de Valladolid le recuerdan a las de pintor renacentista alemán Matthias Grünewald (p. 425) y las cabezas de las figuras del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago «haben den Adel unseres Bamberger Reiters»²⁹ (p. 427).

En Córdoba, como es de esperar, el matrimonio visita la imponente mezquita, y si bien Tietze-Conrat en esta ocasión parece no encontrar parangón centroeuropeo a la arquitectura andalusí, la descripción que realiza tras la visita, contemplando el

²⁶ «Los otros vagones iban cargados de ovejas, que se mantenían calladas y apestaban. Había españoles con nosotros que también apestaban, pero no se callaban. Cada uno silbaba una canción diferente (silbaba, gorjeaba, tamborileaba, etc.) sin miramientos [...] Cuando les picaba la curiosidad, trepaban por los altos respaldos al otro compartimento mientras cantaban y se dejaban caer al ritmo o con la cadencia. Parecían estar en una pantomima, o en una jaula de monos.»

²⁷ «trasladado al más profundo trópico»

²⁸ «tan fuerte en expresión y por tanto de apariencia nórdica»

²⁹ «tienen la nobleza de nuestro Jinete de Bamberg»

ponte sobre el río Guadalquivir, resulta cuanto menos romantizada y claramente influida por la estética orientalista de la época:

Hinter diesem seltsamsten uneuropäischen Bau ist die römische, maurische Brücke über den Guadalquivir; endloser Bogengang mit zwei Turmbauten an den Enden. Esel ziehen über die Brücke das abgleitende Ufer hinunter, wo ihre Körbe mit Steinen beladen werden, die sie zu einem Hausbau am anderen Ende der Stadt hintragen. Man begegnet links immer wieder den Zügen, fünf zu fünf, die schon abgeladen sind und [...] rechts den beladenen. Von der Brücke aus sieht man den Fluß hinauf u. hinunter; in dem breiten versandeten Bett stehen Ruinen von maurischen Ruinen. Das Wasser ist wie brauner Schlamm, jetzt in der schief stehenden Sonne, die schwül von Wolken verhängt ist, wird es heliotrop; die Sandflecken dazwischen tragen bisweilen ganz unwahrscheinlich helles grün, und die Häuser am Flußufer spielen von Creme in zartestes Lachsrosa. Die Farben sind wunderbar leicht, stofflos, jedes «Motiv» fehlt ...³⁰ (12.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 413)

Tras dejar atrás Andalucía, el matrimonio emprende rumbo hacia el norte, lo cual, según Tietze-Conrat, desencadena un sentimiento de melancolía en el viajero septentrional, pues deja atrás no solo el sur geográfico, sino también el espiritual: «Da wird dem Deutschen immer weh ums Herz ...»³¹ (10.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 413). De vuelta en Madrid y, al igual Meier-Graefe o Pinner y la mayoría de los viajeros anteriores, también el matrimonio Tietze-Conrat decide asistir a una corrida de toros. La experiencia les parece sencillamente horrible. Inicialmente impresionados, al igual que Pinner, por el colorido y la vistosidad del espectáculo, pronto se horrorizan por la crueldad para con los caballos y por toda la sangre derramada. Es tal su aprensión, que el matrimonio intenta abandonar la plaza tras el primer toro, cosa que les resulta imposible por las masas de gente que les impiden pasar. Se ven obligados a ver las seis lidias y la autora se jura que «nunca, nunca más...» (p. 418) asistirá a una corrida.

El regreso a casa el 10 de junio de 1926 parece dar continuidad a esta indignante experiencia, pues la llegada a Suiza (Solothurn) supone el claro y decisivo paso del atraso a la modernidad, de lo primitivo a la civilización:

Gestern waren wir noch in Lyon, französische Menschen, Häuser, Abgeschlossenheit, Verbittertheit – heute sind wir in Solothurn. Gestern noch unerhört heiß

³⁰ «Detrás de este extrañísimo edificio no europeo se encuentra el puente árabe romano sobre el Guadalquivir; un arco interminable con dos torres en cada extremo. Los burros cruzan el puente por la orilla inclinada, donde se cargan sus cestas con piedras y que llevan a un edificio de casas en el otro extremo de la ciudad. A la izquierda se suceden los trenes, de cinco en cinco, ya descargados y [...] a la derecha los cargados. Desde el puente se puede ver el río arriba y abajo; en el ancho lecho de arena hay ruinas moriscas. El agua es como barro marrón, ahora bajo el sol oblicuo, cargado de nubes, se vuelve heliotrópica; las manchas de arena entre ellas son a veces de un verde inverosímilmente brillante, y las casas de la ribera oscilan entre el crema y el rosa salmón más suave. Los colores son maravillosamente claros, sin textura, carentes de “motivo alguno...”»

³¹ «Eso siempre hace que al alemán le duela el corazón...»



– heute umzogen, Regen. Gestern ein W. C. zwei Fußstapfen über einem Loch, wenn auch glasierte Kachel u. elementare Wasserspülung, sodaß sie nachts ausgeschalt werden muß, damit nicht alle Hotelgäste geweckt werden – und heute vorbildliche englische Sitzgelegenheit; gestern noch pardon Madame – heute Excusez, gestern noch der französ[ische] Franc, heute o weh der Schweizer, der gerade 7x soviel gilt³². (10.06.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 434)

Aun así, la última frase antes de entrar ya en territorio germánico resulta conciliadora:

Die ersten germanischen Menschen haben mir einen unangenehmen Eindruck gemacht, die ersten nordischen Häuser einen bessern. Die menschliche Begrenztheit, die sich darin einzurichten weiß u. das angemessenste daraus holt, hat doch etwas rührendes. Wenn man vom Süden heimkehrt, bleibt doch immer das Gefühl Großzügiges gegen Beschränktheit eingetauscht zu haben...³³ (10.06.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 435)

Tietze-Conrat documenta las experiencias de su viaje con un estilo extremadamente lacónico, casi telegráfico, caracterizado por impresiones fugaces y espontáneas. Esto evidencia que su escrito es un diario personal no destinado a la publicación. Sin embargo, las anotaciones no se corresponden con un diario íntimo en el que volcar los sentimientos. Salvo en algunas entradas, se omite la mirada más personal: «Ich erlebe innerlich viel, mag aber nicht schreiben.»³⁴ (04.11.1925, Tietze-Conrat 2015, p. 358) y cuestiones puramente domésticas ocupan poco espacio en sus anotaciones.

Lo que más llama la atención de su diario de viajes es cómo la literatura se convierte en cuadro. Ambas maneras –la escrita y la pictórica– son formas similares de expresión. Tietze-Conrat pinta constantemente durante sus trayectos en tren e intercala sus bocetos en su relato, pero también escribe poesía y es aquí cuando el lector con frecuencia tiene la sensación de estar contemplando un cuadro más que un poema. De hecho, ella misma alude a la simbiosis entre ambas formas de expresión artística: «[...] aber ich wollte diesmal ein Gedicht machen, wie man eine Landschaft malt...»³⁵ (10.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 413). La escritura de Tietze-

³² «Ayer estuvimos en Lyon, franceses, casas, aislamiento, amargura - hoy estamos en Solothurn. Ayer, un calor extraordinario - hoy, nuboso y lluvia. Ayer, un retrete con un agujero y dos marcas para apoyar los pies, aunque de azulejos esmaltados y cisterna elemental, por lo que hay que desconectarla por la noche para no despertar a todos los huéspedes del hotel - y hoy asientos ingleses ejemplares; ayer pardon Madame - hoy Excusez, ayer el franco francés, hoy, ay, el suizo, que vale justo 7 veces más.»

³³ «Las primeras gentes germánicas me han causado una impresión desagradable, las primeras casas nórdicas una algo mejor. Hay algo conmovedor en la limitación humana que logra arreglárselas y sacarle el máximo partido. Pero cuando vuelves a casa desde el sur, siempre tienes la sensación de haber intercambiado generosidad por estrechez...»

³⁴ «Siento muchas cosas en mi interior, pero no las quiero escribir.»

³⁵ «[...] pero esta vez quería hacer un poema como si pintara un paisaje»



Conrat revela diferentes miradas. Cuando Tietze-Conrat ve el país con los ojos de una pintora, alaba sobre todo los paisajes. Las gentes, sin embargo, suelen ser objeto de condescendencia e incluso burla y aquí es donde se vislumbra la mirada del altivo centroeuropeo. De manera similar, cuando es la historiadora de arte la que habla, los monumentos y obras emblemáticas del país visitado se comparan y supeditan generalmente al arte propio o más occidental.

Al igual que Pinner, también Tietze-Conrat reflexiona sobre el papel de la mujer, en especial en el ámbito artístico, y sobre su futuro. Y pese a que sin duda también en ella se puede ver a una adalid de la nueva mujer (si bien no tan mundana como Pinner), la visión que aporta como historiadora del arte permite una lectura más allá de una emancipación meramente social. Ya en 1911 afirma que, aunque se le suela atribuir a la sensibilidad femenina una mayor delicadeza y sutileza, la experiencia a la hora de reproducir un paisaje puede ser la misma en el caso de un hombre o una mujer. Es necesario, sin embargo, que se cristalice una creatividad artística específicamente femenina. Afirma Tietze-Conrat que solo cuando la artista renuncie a ser «masculina» y produzca algo desde su propio anhelo y sin recurrir a visiones masculinas previas, podrá tomar su propio camino y ofrecer a la humanidad algo nuevo, y solo entonces se podrá hablar de un arte femenino en el sentido más elevado (Tietze-Conrat, 2007, p. 65 y ss.).

4. CONCLUSIONES

La constitución de un sujeto femenino en viaje ha querido emplazarse con frecuencia en la tradición dieciochesca de la escritura femenina, en la que se tiende a apreciar una estética femenina en la asignación de atributos de comunicación al espacio privado, mientras que la comunicación masculina se suele guiar por los principios de la comunicación pública (Lersch, 1984, p. 301 y ss.). La cuestión de la subjetividad femenina es, sin embargo, un criterio voluble, al igual que pretender aplicar al espacio autobiográfico femenino una perspectiva de lectura feminista. Una escritura específica femenina presupondría, como ya observó Silvia Bovenschen en su artículo sobre el origen y el potencial de la creatividad femenina de 1976, la existencia de una percepción del mundo específicamente femenina, y esta es difícilmente demostrable.

Lo cierto es que el hecho de que el carácter más intimista se dé con mayor frecuencia en la escritura de mujeres no deriva tanto de una cuestión de género, sino de la experiencia de la corporeidad, de la particularidad de las vivencias, del entorno social y las circunstancias vitales. Al fin y al cabo, leer y escribir no son actividades neutrales desde un punto de vista de género (Stephan, 2000, p. 290) y el pensamiento femenino deriva de la experiencia de la corporeidad (Othmer-Vetter, 1988, p. 120).

No obstante, y pese a la particular visión que aportan a través de sus diarios de viaje, tanto Erna Pinner como Erica Tietze-Conrat comparten la misma mirada «masculina» sobre el país que visitan. España se convierte para ellas, igual que para el viajero masculino, en un lugar exótico y oriental, pero esta visión está condicionada por asunciones colonialistas y eurocentristas. Sobre la base de un paradigma



de tintes todavía imperialistas, que implica, además, un marcado sentimiento nacionalista, se sugiere con frecuencia que lo propio es superior. Ambos textos contraponen implícita y explícitamente la diversidad y modernidad del norte de Europa a la construcción reduccionista de un imaginario meridional. Las estrategias de comportamiento esbozadas en sus cuadernos de viaje, por lo tanto, no solo reflejan gustos y estéticas contemporáneas, sino también una diferenciación cultural que puede interpretarse como intervencionista y «civilizadora».

Aun así, hay que considerar a ambas mujeres representantes del fenotipo de la *neue Frau* del periodo de entreguerras y pioneras del viaje de principios del siglo xx. Erna Pinner fue una mujer independiente y algo extravagante que cumplía a la perfección con los estándares estéticos y sociales de la época: sensual, andrógina, vital, etc. Tietze-Conrat, por otro lado, fue una pionera en el ámbito académico vienés y reveló a través de sus diarios a una mujer volcada en lo profesional y, pese a ser madre de cuatro hijos, alejada del rol estereotipado de esposa sacrificada y hogareña. Ambas, modernas y con un elevado grado de competencia profesional, dieron muestra de una especial versatilidad a la hora de trascender las limitaciones históricamente impuestas al género femenino.

RECIBIDO: 23.9.2024; ACEPTADO: 28.1.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- BOVENSCHEN, Silvia (1976). Über die Frage: gibt es eine «weibliche» Ästhetik? - welche seit kurzem im Umlauf die feministischen Gemüter bewegt - gelegentlich auch umgewandelt in die Frage nach den Ursprüngen und Möglichkeiten weiblicher Kreativität. *Ästhetik und Kommunikation*, 25, 60-72.
- KRACAUER, Siegfried (2008 [1927]). *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa 1*. Gedisa.
- KRACAUER, Siegfried (2008 [1927]). *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp.
- LERSCH, Barbara (1984). Schreibende Frauen – Eine neue Sprache in der Literatur? *Diskussion Deutsch*, 77, 293-313.
- MEIER-GRAEFE, Julius (1910). *Spanische Reise*. S. Fischer.
- MÜNSTER, Reinhold (2017). *Raum – Reise – Sinn. Spanien in der Reiseliteratur*, vol. 2. *Reisen nach Spanien*. Königshausen & Neumann.
- OTHMER-VETTER, Regine (1988). Weibliches Schreiben. Streifzüge durch Noch-Nicht-Vergangenes. *Feministische Studien*, 6 (1), 116-124. <https://doi.org/10.1515/fs-1988-0111>
- PINNER, Erna (26 de abril de 1932). Die Männer als starkes und schwaches Geschlecht. *Kölnische Zeitung*, 228, 10. <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/date/day/9715712?d=1932-04-26>.
- PINNER, Erna (1931). *Ich reise durch die Welt*. Erich Reiss.
- SABATÉ PLANES, Dolors (2019). «...für ausgesprochen mißgestaltete Tiere ist in der Natur kein Platz». Bruch und Kontinuität in Erna Pinner's Exilwerk *Panorama des Lebens* (1961). En Margarita Blanco Hölscher y Christina Jurcic (Eds.), *Narrationen in Bewegung. Deutschsprachige Literatur und Migration* (pp. 123-133). Aisthesis.
- SABATÉ PLANES, Dolors (2017): Die ideologische Dimension autobiographischer Reiseberichte. Erna Pinner's *Ich reise durch die Welt* (1931). En Lorena Silos Ribas y Montserrat Bascoy (Eds.), *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)* (pp. 55-63). Königshausen & Neumann.
- SABATÉ PLANES, Dolors (2017). Friedliche Reisen, hochmütiger Blick. Das reisende Paar Erna Pinner und Kasimir Edschmid. En Michaela Holdenried *et al.* (Eds.), *Reiseliteratur der Moderne und der Postmoderne* (pp. 81-96). Erich Schmidt.
- SAID, Edward W. (2008). *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Debolsillo Editorial.
- STEPHAN, Inge (2000). Literaturwissenschaft. En Christina von Braun e Inge Stephan (Eds.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (pp. 290-299). Metzler.
- TIETZE-CONRAT, Erica (2015 [1923-1926]). *Tagebücher*, vol. I: *Der Wiener Vasari (1923-1926)*. Ed. por Alexandra Caruso. Böhlau.
- TIETZE-CONRAT, Erica (1911). Die Kunst der Frau. Ein Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Sezession. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 22, 146-148.
- TIETZE-CONRAT, Erica (2007 [1906-1958]). *Die Frau in der Kunstwissenschaft*. Ed. por Almut Krapf-Weiler. Schlebrügge.
- WEIDLE, Barbara (1997). Berlin, Johannesburg, La Paz: Ein Jahrzehnt im Künstlerleben der Erna Pinner. En Verein August Macke Haus e.V. (Ed.), *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner* (pp. 25-59). Verein August Macke.
- WEITZ, ERIC. D. (2009). *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*. Turner.



