

IMPACTO DE LA EXPERIENCIA URBANA EN LA VIDA MENTAL DE LOS CRONISTAS ESPAÑOLES DESDE LA ILUSTRACIÓN AL 98: CLAVIJO Y FAJARDO, LARRA, BÉCQUER, MESONERO ROMANOS, UNAMUNO Y AZORÍN

Daniel Herrera Cepero

California State University, Long Beach

Resumen: En el campo de la literatura española, los estudios cognitivos y urbanos aún no han abordado un examen que dé cuenta de la configuración paulatina de la “vida mental” del escritor y su modificación como consecuencia de la experiencia urbana. Este ensayo trata de describir la cronología de la transformación de la mente urbana en España presentando una serie de testimonios explícitos, en casi todos los casos no ficcionales, de autores que van desde el ilustrado José Clavijo y Fajardo hasta Unamuno o Azorín pasando por otros autores como Mesonero Romanos, Larra y Bécquer. La moda, el cosmopolitismo, el maquinismo y la vida ajetreada en el seno de la multitud son algunos de los agentes de una transformación en el modo perceptivo del escritor que repercute en su modo expresivo. Una transformación que, en España, por lo general, será vista con reticencia en tanto que muchas de estas novedades se asocian con la idea de la “invasión extranjera” y la liquidación de cierta idea proteica de “identidad nacional”.

Key Words: experiencia urbana, literatura española, literatura y cognición, mente urbana, literatura y ciudad

1. Introducción

Ya explicaron los pioneros de los estudios urbanos, Georg Simmel y Walter Benjamin, cómo la gran ciudad industrial, indisociablemente unida a la idea de progreso, se convierte en un torbellino de estímulos bajo el signo del cambio constante. Los nuevos inventos, como el tranvía, reducen las distancias y hacen al ciudadano esclavo de la máquina; la multitud, en los nuevos sistemas de transporte y en las calles, despersonaliza, convierte al viandante en un ser reservado que otorga a los demás pero, al mismo tiempo, otorga un refugio perfecto que genera una sensación paradójica de libertad en el tumulto; los edificios de los centros urbanos van elevándose según el hombre va dominando el acero; y la moda, nuevo oráculo, dicta la estética no ya de lo que se lleva en el presente, sino de lo que se llevará en el futuro. Se facilita la mezcla de clases: el burgués y el noble abominan de la “nivelación” citadina, la orteguiana “rebelión de las masas”; la miseria se hace visible y surge, también, el concepto de solidaridad y los servicios sociales. El socialismo y el marxismo proponen visiones utópicas o revolucionarias en un mundo en el que debe reinar la justicia; se dispara la lucha que promueve la movilidad social, la igualdad de oportunidades y los derechos. Este mundo no puede atravesar el ojo del escritor sin transformar su conciencia y, por lo tanto, su expresión. Sin embargo, estos fenómenos no han de esperar al desarrollo de las grandes metrópolis –como propone el Benjamin del París baudelaireano– para comenzar a mostrar sus primeros síntomas. La crítica más reciente en el campo de la experiencia urbana se ha dedicado a romper con la tradicional vinculación del mundo natural con el Romanticismo señalando a las grandes metrópolis industriales como modeladoras de la “vida mental” del escritor cuya obra estaría ligada cada vez más a una realidad ineludible, ya fuera para abrazarla o para reaccionar en su contra. Se ha hecho necesario, pues, ampliar los estudios sobre este periodo para considerar “new perceptual processes, mimetic modalities, and imaginative tendencies that urban experience inspired.” (Watkins 559) Este ensayo estudia cómo y cuándo se puede hablar de un cambio perceptivo y expresivo en el escritor, cambio que aparezca como consecuencia de la experiencia urbana. En el ámbito de la literatura Española, por lo general, esta transformación será vista con reticencia en tanto que muchas de estas novedades se asocian, como se verá, con la idea de la “invasión extranjera” y la liquidación de cierta idea proteica de “identidad nacional.”

Si es cierto que, como propone Marshall Berman, la sociedad moderna se distingue por su calidad fluida, con el arte y la literatura va a ocurrir exactamente lo mismo: “Fluidity and vaporousness will become primary qualities in the self-consciously modernist painting, architecture and design, music and literature.” (Berman 144). La “solidez” poética de las estrofas y los metros clásicos se disuelve durante el Romanticismo en un torrente de constante experimentación. La libertad métrica evoluciona hasta dar en la paradoja del poema en prosa que impulsa Aloysius Bertrand y que consagra Baudelaire como género paradigmático de la gran ciudad.¹ La rima, de origen nemotécnico, ya no tiene sentido en un mundo incompatible con la perdurabilidad de la memoria. El poeta ha de aprender a ver a través de la ciudad, ha de aprender a trascender el caos de lo volátil para acercarse apenas a sugerir lo que esconde tal manto de Maia.

Pero, ¿cómo ocurre esta transformación? Walter Benjamin sugiere que el shock de la gran ciudad sustituye un tipo de experiencia tradicional, consciente, comunicable (*Erfahrung*) por otro tipo de experiencia inmediata (*Erlebnis*²) que, fruto del constante bombardeo multisensorial de estímulos, desborda la capacidad de la conciencia de procesar la realidad circundante, pasando esto a ser tarea del subconsciente. Este cambio perceptivo es el rasgo distintivo de la vida moderna y es el que deriva en las formas modernas de expresión. Se trata de una experiencia fragmentada y, en consecuencia, da lugar a

1. “Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?”

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue?” (Baudelaire, *Le Spleen* 24)

2. Es muy significativo a este respecto que esta palabra alemana no se usara, precisamente, hasta el surgimiento del Romanticismo en Alemania. Ver Gadamer, *Truth and Method*.

técnicas como la fragmentación de la narrativa o el montaje de imágenes yuxtapuestas. Inventos como la fotografía y el cine, surgen precisamente de la obsesión por captar en un instante la realidad efímera y serán, como apunta el mismo crítico alemán, las herramientas perfectas para retratar el verdadero rostro de los centros urbanos.³

Ya ha apuntado José Escobar que la ciudad se convierte en protagonista de la literatura en el siglo XVIII, cuando el escritor abandona el mundo rural y cambia la poética basada en la mimesis de la naturaleza en general por una mimesis circunstancial que trata de congelar en un instante ese mundo cambiante que va dilapidando, para bien y para mal, la “solidez” del mundo antiguo (Escobar 109-10). El vehículo de esta nueva literatura ya no serán los lujosos volúmenes destinados a perdurar, sino la prensa periódica igual de efímera que las urbes vivas. De aquí deriva la primera de las dos limitaciones de las que ha de partir este estudio de corta extensión.

La primera limitación afecta al corpus de los textos analizados. Dado que este ensayo pretende estudiar el modo en que el impacto de la ciudad modela la percepción y la estética del escritor, se han elegido como textos paradigmáticos los de autores que, como apunta Edward Baker en torno a Larra, “sale[n] a la calle —y va[n] al café, a la fonda, a la ópera, al teatro, al baile de máscaras, a todas partes— a trabajar” (29). Dicho de otro modo, el interés por los estudios cognitivos que da origen a esta propuesta justifica una acotación que privilegia a los géneros periodísticos que nacen precisamente con el desarrollo de las ciudades y que están, por lo tanto, preocupados por la fijación de lo que se percibe como transitorio y cambiante. Sin desdeñar el interés que pudiera derivar de un estudio que incluyera producciones narrativas, poéticas o dramáticas, el campo de prospección textual elegido se circunscribe a los escritos como el artículo, el cuadro de costumbres y la crónica⁴

La segunda limitación de este estudio es el protagonismo casi obligado de Madrid, en detrimento de otras urbes españolas como Barcelona, Valencia, Sevilla o Bilbao. En el rango de fechas que se abarca, la población de la capital pasa de unos 150000 a mediados del siglo XVIII a los 300000 de 1860 que volverán a duplicarse en 1910 para alcanzar el millón en 1940. Solo como referencia, cabe decir que Londres alcanza el millón de habitantes en 1801, llegando a los seis millones a final de siglo, mientras que París alcanza el millón hacia 1846 y triplica esa cantidad en 1885.

El proceso de modernización en España es más lento que el de los países del norte de Europa y tiene ciertas peculiaridades. Por ejemplo, la mayor extensión y la orografía del territorio, así como el aspecto comunicable de la capital, sin un gran río navegable como el Támesis, el Rin o el Sena, hacen que las comunicaciones tarden más en desarrollarse y que crezca el desequilibrio entre las zonas rurales y los centros urbanos. A esto se une la gestión de unas clases gobernantes anticuadas y dominadas por un conservadurismo de corte nacionalista que se resisten a lidiar con las transformaciones del mundo moderno. La modernidad, deseada por los liberales desde la Ilustración, será vista desde ciertos sectores conservadores del Romanticismo como una amenaza que atenta no sólo contra una supuesta “esencia” pura de lo español (el “casticismo” unamuniano), sino contra el orden mental del escritor.⁵ El escritor español, veremos, se resiste a transformar su consciencia en una “mente urbana”. A pesar de que la realidad del crecimiento de los centros citadinos se va imponiendo, el escritor, ya desde finales del siglo XVIII, se posiciona a la defensiva. Este ensayo busca justamente establecer un bosquejo de la cronología de una transformación inexorable: el establecimiento de la mente urbana en la literatura española. Para ello, se han buscado testimonios lo más explícitos posible en autores que van desde el ilustrado José Clavijo y Fajardo hasta los autores de la generación de fin de siglo.

3. “[O]nly film commands optical approaches to the essence of the city” (Benjamin 8).

4. Esta tarea investigativa ya ha sido emprendida, en parte, y de manera destacada, por Edward Baker (*Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, 1991); Farris Anderson (*Espacio urbano y novela: Madrid en “Fortunata y Jacinta”*, 1985); Manuel Lacarta (*Madrid y sus literaturas. De la generación del 98 a la posguerra*, 1986); Michael Ugarte (*Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*, 1996); y Cristián H. Ricci (*El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, 2008).

5. Como explica Jesús María Vicente Herrero, la visión de los románticos españoles conservadores, de espíritu católico, reaccionario y nacionalista se impuso sobre la de los liberales: “el empuje de los conservadores tradicionalistas, siempre presente, alejó la posibilidad de la regeneración al asignar como única virtud el valor originario de lo nacional” (368).

2. Ilustración: José Clavijo y Fajardo

El periodista canario José Clavijo y Fajardo (1726-1806) puede servir de punto de partida como representante de la época de consolidación de la prensa periódica en España. Siguiendo el ejemplo de *The Spectator*, de Addison y Steele, (Escobar 110) comienza a publicar en 1762 el semanario *El Pensador* en el que se critican las costumbres consideradas anacrónicas y retrógradas de los habitantes de la ciudad. En el prólogo o introducción al “Pensamiento I,” en el primer número de su publicación, este autor describe puntualmente una forma de razonar ordenada que podemos situar en la tradición del *Erfahrung* bejaminiano anteriormente descrito:

passo la mayor parte de mi vida, siempre pensativo, y casi siempre sin salir de mi Quarto. A los principios se volvian mis pensamientos por el mismo camino, que havian trahido: llegaban otros, que ocupaban el lugar de los primeros; y no despidiendose éstos, ni los que les seguian sin dejar succession, se iban borrando en mi memoria, al arrivo de los nuevos huespedes, las idéas, que havian excitado sus abuelos. No le pareció bien este methodo à mi amor proprio, que en cada especie olvidada creia haver perdido un thesoro. Mudè de systema: empecè à trasladar al papel todas las quimeras, y todas las necedades, que passaban por mi fantasia; y, gracias à este cuidado, me hallo hoy con un registro general de quanto he pensado de algunos años à esta parte. (Clavijo y Fajardo 1)

Como puede verse, hay una sucesión ordenada de pensamientos totalmente conscientes que se suceden unos a otros. Este tipo de ejercicio, que tanto echarán de menos los pensadores de un siglo después, tiene lugar en el recogimiento de un cuarto. Sin embargo, cuando el pensador sale a la calle, las cosas cambian:

las horas del dia, que tengo libres, las empléo en examinar toda classe de gentes. Tan presto me introduzco en una Assablèa de Politicos, como en un Estrado de Damas. Ni en uno, ni en otro parage hago traycion à mi querido silencio, [...] Visito los Theatros, los Passeos, y las Tiendas: entablo mis Dialogos con el Sastre, el Zapatero, y el Aguador: la Puerta del Sol me consume algunos ratos; y en estas escuelas aprendo mas en un dia, que pudiera en una Universidad en diez años. (Clavijo y Fajardo 2-3)

El Pensador abandona la esencia de su seudónimo y se convierte más bien en “espectador” silencioso de una vida cuya intensidad describe con una hipérbole –diez años de universidad comprimidos en un solo día– que, sin embargo, ya está sugiriendo preocupaciones modernísimas como el laberinto del tiempo psicológico. Más adelante, añade Clavijo y Fajardo que su intención no es la fama, sino “estár confundido entre la multitud, siendo un Pensador obscuro, y sin nombre” (Clavijo y Fajardo 3). Es esta, probablemente, una de las primeras apariciones en España de uno de los tópicos urbanos por excelencia: el anonimato en el seno de las grandes multitudes. Estas vendrán a posibilitar la tarea del espía, del ladrón, así como la del detective, pero también la del cronista. Estamos en los tiempos cercanos al motín de Esquilache (1766), uno de cuyos motivos fue la prohibición de la capa larga y del chambergo que permitía el embozo y, por lo tanto, el anonimato. Después de todo, la multitud ya se estaba convirtiendo en la nueva capa.

La vida en la multitud y el declarado interés por captar el estado de la sociedad madrileña del momento parece vulnerar la ordenación consecutiva de los pensamientos que se describían al principio del

prólogo. La avalancha de estímulos, de tipos y temas, da como resultado una publicación que promete ser desordenada y nada metódica: “Methodo, ni orden no hay que esperararlo en esta Obra. Assi como serán varios los asuntos, sirviendo de materia quanto se presente à mi imaginacion; assi tambien la colocacion será casual.” (Clavijo y Fajardo, 2) Estamos ante una de las primeras evidencias del cambio perceptivo paradigmático. Se advierte junto con el aspecto desordenado de los materiales, una pérdida de voluntariedad de la conciencia, ya que se depende de lo que “se presente” a la imaginación del escritor. En suma, la experiencia tipo *Erlebnis* se va abriendo paso en la conciencia del escritor comprometido con el retrato de la sociedad moderna.

José Escobar ha estudiado cómo el objeto de la mímesis literaria da un giro paradigmático en el siglo XVIII:

La transformación del concepto de imitación en la estética del XVIII corresponde históricamente a un determinado cambio social e ideológico. La filosofía sensualista pone en tela de juicio la estética racionalista del clasicismo cuyo principio fundamental, como es sabido, era la imitación de la Naturaleza concebida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio. Ahora lo local y temporalmente limitado va a reconocerse como objeto de imitación poética. Esta transformación fundamental del principio de imitatio naturae lleva consigo la determinación social e histórica del mundo moral en los nuevos géneros literarios (235)

Puede dibujarse junto a esta transformación del concepto de imitación, una metamorfosis paralela de la mente y de la mentalidad del escritor. Queda atrás el carácter sólido y transcendente de la abstracción universal y se da paso al avance inexorable de un mundo camaleónico, huidizo, veloz y proteico que no se deja pensar, y en el que el pensador no se reconoce a sí mismo; un mundo que además cambia desigualmente en el campo y en la ciudad, que constantemente amenaza con eliminar la identidad de las naciones. El escritor costumbrista se convierte, desde la nueva tribuna de la plebe (la prensa periódica) en una especie de sacerdote que, desde su posición de “observador”, de “inquisidor”, de “espectador”, desaloja con su mirada elevada a un dios crepuscular; el escritor adoctrina, censura, guía, y trata desesperadamente de encauzar los designios de un país en decadencia que va camino de la larga resaca de su etapa imperialista. El escritor moderno es, por ello, una criatura que roza lo fantástico y lo divino; es omnipresente y es omnisciente; es el hombre de la multitud incapaz del soliloquio y cuyo oficio tenderá a un collage espiritista confeccionado con los fragmentos recogidos por las calles.

3. Época romántica: Larra y Mesonero Romanos.

El artículo de costumbres, que inician autores como Clavijo y Fajardo, es el género que servirá de vehículo para la descripción de lo que Émile Durkheim denominara “conciencia colectiva.”⁶ Las dos figuras principales que consolidan este género en España –Mariano José de Larra (1809-1837) y Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882)– entran en diálogo en una reseña del primero sobre la obra del segundo publicada en dos entregas en *El Español* bajo el mismo título: “«Panorama matritense»: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante”.⁷ En la primera entrega, Larra bosqueja un panorama del género costumbrista y revela sus claves insistiendo en la idea de que la tarea del escritor debe ser fijarse e intentar reflejar las características distintivas de cada una de las sociedades que inexorablemente se iban diferenciando. El objetivo es pintar “al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que se observaban” (3). Larra

6. En La división del trabajo social el sociólogo francés define este término como “el conjunto de las creencias y de los sentimientos comunes al término medio de los miembros de una misma sociedad, [que] constituye un sistema determinado que tiene su vida propia” (104).

7. Número 232 (19 de junio de 1836) y número 233 (20 de junio), respectivamente.

sugiere que el campo de acción del costumbrista deben ser las grandes capitales, ya que es en ellas donde se acumula ese “movimiento social” (3). El carácter inevitable que en adelante tendrá para el escritor la realidad urbana aflora, pues, de manera implícita en la obra de Larra.

El artículo continúa trazando el panorama del género costumbrista y, después de reconocer el carácter pionero de *El Espectador* londinense de Addison, se fija en su evolución en Francia dando con una clave fundamental para el propósito de este artículo, ya que pone en relación el carácter efímero, fluido y constantemente cambiante de la modernidad con el nacimiento de un nuevo tipo de escritor (el periodista de costumbres), de un nuevo estilo (el bosquejo) y de un nuevo soporte de publicación (el periódico):

empezaron a fijarse las nuevas costumbres, y a suceder a la antigua Francia los modernos franceses, nacieron también escritores destinados a pintar las facetas que empezaba la sociedad a presentar: pintores de la sociedad francesa. Pero cualquiera conoce que semejantes bosquejos parciales estriban más que en el fondo de las cosas en las formas que revisten, y en los matices que el punto de vista les presta, que son por tanto variables, pasajeros, y no de una verdad absoluta. No hubiera, pues, llegado nunca el género a entronizarse sino ayudado del gran movimiento literario que la perfección de las artes traía consigo: tales producciones no hubieran tenido oportunidad ni verdad, no contando con el auxilio de la rapidez de la publicación. Los periódicos fueron, pues, los que dieron la mano a los escritores de estos ligeros cuadros de costumbres, cuyo mérito principal debía de consistir en la gracia del estilo. (Larra 3)

Larra sabe que la expresión artística, así como también el soporte y la tecnología necesarios para materializarla, son fruto de una nueva mentalidad que, tal como se describe, parece adelantar el impresionismo con ese punto de vista “variable, pasajero y no de una verdad absoluta”.⁸

En el segundo artículo, dedicado más específicamente a la obra de Mesonero Romanos –publicado sólo tres años después de la muerte de Fernando VI– Larra destaca aún con cierto temor a la censura cómo “España está hace algunos años en un momento de transición” (4), lo que supone una dificultad añadida de cara al retrato de una realidad “influida ya por el ejemplo extranjero, que ha rechazado por largo tiempo” pero que “ni ha dejado enteramente de ser la España de Moratín, ni es todavía la España inglesa y francesa que la fuerza de las cosas tiende a formar” (4).⁹ Se observa aquí esa identificación, ya mencionada, de lo moderno con el miedo a la invasión de lo extranjero. Asimismo, el temor a la homogeneización de clases sociales y de tipos y modos mezclados con los que se suponen “originales” será la nota común no sólo para estos escritores de la época romántica, ya que esta tendencia se extiende a lo largo del resto del siglo XIX y llega al cambio de siglo.

“El castellano viejo”, artículo publicado por Larra en *El Pobrecito Hablador* el 11 de diciembre de 1832, se inicia con una descripción que ilustra perfectamente el quehacer del escritor que aspira a abstraer de los estímulos ciudadanos una conciencia colectiva. El segundo párrafo arranca describiendo al autor saliendo a la calle en busca del material para su escritura: “Andábame días pasados por esas calles a buscar materiales para mis artículos,” dice, para, a continuación, dar cuenta de su estado mental de la siguiente manera:

embebido en mis pensamientos, me sorprendí varias veces a mí mismo riendo como un pobre hombre de mis propias ideas y moviendo maquinalmente los labios; algún tropezón me

8. Adelanta, también, las consideraciones que Baudelaire plasmaría para el arte pictórico en “El pintor de la vida moderna”: “hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución” (*Salones* 353)

9. Edward Baker recuerda en su *Materiales para escribir Madrid* que “el periódico, en la España de 1834, está una vez más en la infancia debido a su casi desaparición durante la segunda década fernandina” (45).

recordaba de cuando en cuando que para andar por el empedrado de Madrid no es la mejor circunstancia la de ser poeta ni filósofo (*Artículos* 94).

Tenemos, pues, un transeúnte cuyo pensamiento es interrumpido por los obstáculos que le impone la ciudad, como ese empedrado irregular o, como describe a continuación, los “no pocos encontrones que al volver las esquinas di con quien tan distraída y rápidamente como yo las doblada” (95). La ensoñación y el pensamiento ordenado en la ciudad son, por fin, aniquilados por el golpe brutal de Braulio que, como representante de la tosquedad castellana que Larra critica en el artículo, termina por desterrar al pobre Figaro de su calidad de sujeto observador que imagina libremente para convertirse él en el objeto observado por la multitud.

La muerte de Fernando VII en septiembre de 1833 marca el inicio de un momento transicional que deja su impronta en el ambiente de la capital. Como apunta Edward Baker, “en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Fernando VII, se había producido, como era de esperar, un crecimiento notable de los espectáculos y las diversiones” (50). La obra dilatada de Mesonero Romanos (1803-1882) sirve como barómetro privilegiado de esta transformación al tiempo que contiene reflexiones valiosísimas sobre el modo en que el escritor se enfrenta a los cambios que va experimentando la ciudad. En el prólogo a su *Manual de Madrid*, de 1831, el autor destaca cómo no sólo ha cambiado muchísimo la capital desde el siglo XVII convirtiendo las guías anteriores en obras inútiles por obsoletas, sino que también ha cambiado la perspectiva del escritor y su modo expresivo:

todos o casi todos los autores llegaron a faltarme por pertenecer en lo general a los siglos XVII y XVIII, desde cuya época se ha variado infinito tanto en la forma de los objetos como en el modo de verlos y caracterizarlos. Las guerras y otros sucesos extraordinarios han alterado en pocos años el aspecto de la capital, en términos que se puede afirmar que apenas hay objeto que no haya sufrido alteración, y permanezca en el mismo estado que quedó cuando aquellos escribían. De suerte que, falto ya de un hilo conductor en este laberinto, tuve que entregarme a mis propias observaciones. (Mesonero Romanos *Manual* 3-4, mi énfasis)

Dos cosas son destacables en esta cita. Primero, la ya mencionada indisciabilidad de la mente moderna del escritor, de su expresión y del objeto que la provoca. En segundo lugar, que el vertiginoso fluir de los acontecimientos, la modificación constante no sólo de la fisonomía de la ciudad sino, además, de sus habitantes, llevan al Curioso Parlante a capitular ante la fuerza del cambio y a admitir la falta “de un hilo conductor,” un concepto asociado con la mente tradicional, pre-urbana, fruto de una experiencia tipo *Erfahrung*. El carácter laberíntico de la ciudad hace no ya de la lectura, sino de la observación directa, la esencia del escritor moderno.

En las *Escenas Matritenses*, una obra que según Larra aborda el retrato moral de la Corte en contraste con el *Manual*, dedicado al retrato físico, se incluye un artículo titulado “1802 y 1832”, uno de los más subversivos que salen de la pluma del autor antes de la muerte de Fernando VII¹⁰ y cuyo tema y estructura giran precisamente en torno a la comparación de un pasado caracterizado insistentemente como “sólido” y un presente que se sugiere grosero en su desdeñosa deriva ambiciosa, superficial y materialista. El narrador entabla a la hora de la siesta –simbólica pausa de la agitación citadina– una conversación con su vecino, de nombre Plácido, que con un discurso equilibrado compara las costumbres y estado presentes de la capital con los de treinta años atrás. El hombre reconoce las virtudes de la ciudad del presente, que encuentra “mas decorada y brillante,” con “mas actividad en nuestra

10. Juan Eugenio Hartzenbusch firma el prólogo a la edición de las *Escenas matritenses*. Se refiere así a la censura: “Quien examine los artículos del primer año o primera serie, publicados con el título de Panorama matritense desde enero de 1832 hasta abril del año siguiente, verá con qué reserva se presentaba el autor delante de la censura para no excitar su suspicacia, para no incurrir en su tremenda ojeriza [...] en el que lleva por título «1802 y 1832» ha dado ya el autor un paso grande [...] Aquella pluma necesitaba volar: los acontecimientos políticos de nuestro país le dieron licencia para remontarse a cualquier altura, para descender a cualesquiera profundidades.” (n.p.)

industria,” “progresos de las artes,” “adelantos en el buen gusto” (Mesonero Romanos, Escenas 55). Sin embargo, arguye,

en cambio de aquellas ventajas, [uno que hubiera dejado nuestra capital en 1802], ¿no hallaría muy luego la ausencia de otras mas sólidas y duraderas? ¿no echaría de ver muy pronto la alteración que ha experimentado nuestro carácter? ¿Adónde encontraría ya aquella ingenua virtud, aquella probidad natural que eran el distintivo de nuestros mayores? ¿Dónde el sólido saber, que aun que patrimonio de pocos, ofrecía a la posteridad obras clásicas e inmortales? [...] En lugar de esto, ¿qué hallaría? Desden de las virtudes pacíficas y sólidas [...] confusión grosera de todas las clases (*Escenas* 55-6)

El cambio perceptivo que supone el crecimiento de la capital queda descrito de un modo más explícito en otro artículo titulado “La calle de Toledo” (1832). Este autor describe así esta calle de entrada en la capital:

Divertíamos así nuestro camino, contemplando la multitud de tiendas y comercios que prestan a aquella calle el aspecto de una feria; tantas tonelerías, caldererías, zapaterías y cofrerías; tantos barberos, tantas posadas, y, sobre todo, tantas tabernas. (*Escenas* 24)

Comienza esta cita con un verbo –“divertir”– que da cuenta de un cambio perceptivo si tenemos en cuenta la definición de esa palabra que hallamos en el *Diccionario de Autoridades*: “Apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada, o para que no prosiga la obra que trahía entre manos.” (V.A. 1732: iii, 317). Esta “diversión” ejercida por el shock del ajetreado Madrid decimonónico implica, como se ha visto, una pérdida de control de la consciencia típico del cambio paradigmático que venimos estudiando. Además, en el mismo texto puede advertirse cómo el shock ciudadano –con el que el autor, literalmente, “tropieza”– afecta a la estética ya que, ante la imposibilidad de describirlo todo de manera ordenada, el autor recurre a la yuxtaposición impresionista a modo de collage que será una marca distintiva de la literatura moderna:

Engolfados en nuestra conversación tropezábamos, cuándo con un corro de mujeres cosiendo al sol, cuándo con un par de mozos durmiendo a la sombra; muchachos que corren; asturianos que retozan; carreteros que descargan a las puertas de las posadas; filas de mulas ensartadas unas a otras y cargadas de paja, que impiden la travesía; acá, una disputa de castañeras; allá, una prisión de rateros; por este lado, un relevo de guardia; por el otro, un entierro solemne...

«Favor a la justicia.» «Agur, camaraá.» «Réquiem æternam.»
«Pué ya... ¡El demonio del usía!»

[...]

Con estas y otras voces, la continua confusión y demás [...] le perdí [a mi primo] de vista (*Escenas* 24)

Puede verse claramente el collage no sólo de imágenes sino también de registros lingüísticos y dialectales que añaden la nota moderna de una especie de proto-cosmopolitismo a escala española en un Madrid que contaba en el censo de la policía de 1831 con 211.127 habitantes. Como ha estudiado M.^ª de los Ángeles Ayala, la elección de esta arteria esencial en el plano madrileño desde tiempo inmemorial redundaba en el conservadurismo del escritor español, siempre atento a los cambios que experimenta la urbe en el presente, pero con un ojo puesto en un

pasado irremediablemente mejor.

En 1862, Mesonero Romanos publica su *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres*. Significativo título, por cuanto se presentan ya no cuadros de costumbres que, como se ha visto, no dejan de ser en sí bocetos, sino “bocetos de cuadros de costumbres,” que vendrían a ser algo así como bocetos de bocetos. Y es que esa sociedad cambiante que retratará en su juventud ha ido evolucionando y adaptándose a tiempos aún más vertiginosos y, por lo tanto, más difíciles de retratar. Mesonero se despide en un significativo prólogo titulado “Adiós al lector,” en el que se refiere a la sociedad de 1832 como “mucho más sencilla y reposada” en comparación con “la sociedad del siglo [que] se ha rejuvenecido y vigorizado, en términos de cambiar a cada paso y en cada día de colorido, de fisonomía, de intención.” (*Tipos ix*) El escritor, que se define como un pintor, se rinde al rigor del paso del tiempo que no perdona, envejeciéndole a él a la par que rejuvenece la sociedad:

En vano el pintor fatigado la persigue y estudia, espiando sus movimientos, sus actitudes, sus tendencias; -trabajo inútil; la sociedad se le escapa de la vista; el modelo se le deshace entre las manos; imposible sorprenderle en un momento de reposo (*Tipos ix*)

Y añade:

sólo echando mano de los progresos velocíferos de la época, del vapor, de la fotografía y de la chispa eléctrica, puede acaso alcanzar a seguir su senda rápida e indecisa; puede fijar sus volubles facciones en el lienzo; puede entablar con ella instantánea y mental comunicación. (*Tipos ix-x*)

El Curioso Parlante capitula elegantemente ante una era en la que el escritor ha de asimilar las proyecciones de las capacidades humanas que provee la tecnología industrial. La fotografía captará lo que ya no capta el ojo; las piernas ya no darán de sí en un ámbito en el que poco a poco los sistemas de transporte irán definiendo la movilidad aportando con sus redes nuevas perspectivas de ciudades en las que en poco tiempo dejarán de verse las estrellas. La comunicación con la ciudad será, como apostilla de forma visionaria Mesonero, instantánea y mental. Es el dominio de la experiencia inmediata: el *Erlebnis*.

4. Gustavo Adolfo Bécquer

Autores como Joan Estruch Tobella o Miguel González Dengra han reclamado una reevaluación en el seno de la historiografía literaria para Gustavo Adolfo Bécquer que, según argumenta el primero, “ha dejado de ser cola del romanticismo para pasar a ser cabeza de la modernidad” (227). El conservadurismo de Bécquer hace que sus preocupaciones no sean muy distintas a las de Mesonero Romanos. Sólo dos años después de la publicación de la postrera colección de cuadros de costumbres de Mesonero Romanos, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) viaja al monasterio de Veruela, desde donde escribirá la mayoría de las epístolas conocidas como *Desde mi celda*. El poeta sevillano se lamenta del manto homogeneizador con que ésta va dilapidando el pasado legendario y las costumbres autóctonas apelando al Gobierno para que realice su inventario y conservación a través de las instituciones académicas:

el prosaico rasero de la civilización va igualándolo todo. Un irresistible y misterioso impulso tiende a unificar los pueblos con los pueblos, las provincias con las provincias, las naciones con las naciones, y quién sabe si las razas con las razas. A medida que la palabra vuela por los hilos telegráficos, que el ferrocarril se extiende, la industria se acrecienta y el espíritu cosmopolita de la civilización invade nuestro país, van

desapareciendo de él sus rasgos característicos, sus costumbres inmemoriales, sus trajes pintorescos y sus rancias ideas. (*Desde mi celda* 211)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 50
Enero/January 2024

Este “misterioso impulso” con que Bécquer se refiere al progreso afecta especialmente a las ciudades que “no cabiendo ya dentro de su antiguo perímetro, rompen el cinturón de fortalezas que las ciñe, y unas tras otras vienen al suelo las murallas fenicias, romanas, godas o árabes” (*Desde mi celda* 212). Contamos en la primera carta de esta colección con su experiencia traumática que experimenta el poeta en el primer embajador de la modernidad, el ferrocarril, al que compara negativamente con un “monstruo” o con una “culebra negra y monstruosa” cuya “locomotora arroja ardientes y ruidosos resoplidos, como un caballo de raza.” (*Desde mi celda* 163) Este proceso de alteración cognitiva, aunque descrito en el ferrocarril y no en la ciudad, es igualmente indicativo de una mente urbana que en los tiempos de Bécquer vemos en un proceso más avanzado. A juicio de Jesús Rubio Giménez, este testimonio becqueriano es pionero en la representación del “impacto psicológico que suponía el nuevo medio de viaje.” (*Desde mi celda* 163) El creador teme perder, como veremos, la voluntariedad y agencia de su imaginación:

Aquel confuso rechinar de ejes, aquel crujir de vidrios estremecidos, aquel fragor de ferretería ambulante, ... crispa los nervios, marea y aturde. [...] [H]asta que pasan algunos minutos y la continuación de las impresiones embota la sensibilidad, no se puede decir que se pertenece uno a sí mismo por completo. (*Desde mi celda* 164)

Es este “pertenerse a uno mismo” lo que el artista, incapaz de dar continuidad a su tren de pensamiento, tiene miedo de perder. Al mismo tiempo, el retrato del embotamiento típico de la mente moderna constituirá un reto expresivo sin precedentes. En el prólogo a sus *Rimas*, Bécquer describe el contenido fantasioso de su conciencia de forma muy distinta ya al modo en que lo hacían los autores ilustrados del siglo XVIII. El Romanticismo supone un giro de la atención del escritor que ya no privilegia el aspecto exterior de las cosas, sino el mundo interior del artista. Es por ello que este movimiento será rico en la descripción de los mecanismos mentales de procesamiento del mundo moderno, y más en el caso de Bécquer, que hace de la ensoñación una parte esencial de su poética: “El sentido común,” dice, “que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden.” (*Rimas* 41) En la misma “Introducción sinfónica”, se describe la mente del escritor como “el misterioso santuario de la cabeza” donde los hijos de su fantasía moran “desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, [sintiéndolos] a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña” (*Rimas* 39). Esta cita, que parece prefigurar el surrealismo, confirma que, si bien el romántico se evade del mundo moderno en una especie de conjuro espiritista, no deja de ser cierto que esa evasión es fruto de la amenaza del progreso y que su mente ya está conformada, de manera irreversible, por el mundo que aborrece. No hay duda de que las calles de un Madrid que en vida del poeta pasa de los 200.000 habitantes a casi el doble, fue una realidad mucho más cercana para él que el mar tempestuoso.

5. Grupo del 98

El cambio perceptivo y estético resultado del proceso de sustitución del *Erfahrung* por el *Erlebnis* resulta, en una España de modernización tardía y desequilibrada, en una crisis más lenta que en el resto de Europa. A pesar de los testimonios tempranos que se han visto, no puede hablarse de un proceso y de una preocupación generalizadas hasta aproximadamente el año 1900, año en que la población de un Madrid cuya arquitectura en el centro empieza a verticalizarse, llega a

los 540.000 habitantes como consecuencia de los flujos migratorios que provocan asimismo el crecimiento a lo ancho de los suburbios donde empieza a proliferar la clase obrera.

Ahora veremos cómo el grupo del 98 será el responsable de ponderar el trágico desenlace de la modernidad en España. Estos escritores por lo general no reaccionarán de forma positiva a estos cambios. Como ha estudiado Cristián Ricci, los noventaiochistas se decantarán en sus obras de creación “por la representación de la miseria arrabalera” (35) en detrimento del centro urbano, del que huyen por temor a enfrentarse con las multitudes, el tráfico, los tranvías y, en definitiva, con la sinfonía urbana que amenaza su orden mental.

Esta negatividad ante lo urbano se cifra precisamente en la pérdida de un flujo de conciencia ordenado y Unamuno será quien lo exponga con mayor lucidez. Data de julio de 1902 –un año antes del famosísimo *The Metropolis and Mental Life* de Georg Simmel– su ensayo “Ciudad y campo (De mis impresiones de Madrid)”. Con su estilo implacablemente punitivo, el autor vasco comienza recordando con desánimo y hasta con asco sus experiencias madrileñas para declarar a continuación que pretende contribuir “al punto sociológico de la influencia de los condensados centros de población sobre el espíritu de los pueblos y su proceso de cultura” (VIII, 444). Su intento sistematizador o, al menos, de diagnóstico, debe ser situado en la vanguardia europea en lo que respecta a escritos de esta índole. La noción de cambio perceptivo está ya claramente expuesta por Unamuno en este texto.

El autor bilbaíno achaca a la vida en la ciudad un ataque sobre todo a la capacidad de “reflexión” que requiere de una pausa de los estímulos, imposible en lugares como Madrid. Caminar por la capital es –explica el autor– una actividad repleta de constantes interrupciones del orden mental y el exceso de estímulos hace imposible que el viandante se “recupere” de cada uno de ellos, entrando en un estado de sobreexcitación primero y cuando es continuada, de “hipnosis” y “sonambulismo” (VIII, 447). El autor achaca al reportero, al telégrafo, al exceso de novedades editoriales y de revistas, –incluso a la moda– la consecuencia literaria de este “cerebralismo” (como lo llama) que deriva en el que denomina irónicamente “estilo brillante”, que describe así: “«hacer frases», excitaciones rápidas, breves y fugitivas para el espíritu” (VIII, 448). El espíritu, que no alcanza el nivel del progreso, es precisamente la raíz de la preocupación unamuniana, y es asimilable al aura de Walter Benjamin, un aura, como en el famoso poema de Baudelaire, perdida por efecto del shock urbano.

En 1908, sintetiza Unamuno en otro ensayo titulado “Grandes y pequeñas ciudades”:

las grandes ciudades nos desindividualizan, o mejor dicho, nos despersonalizan [...] Las grandes ciudades nivelan, levantan al bajo y rebajan al alto, realzan las medianías y deprimen las sumidades. [...] por las calles de Madrid no cabe ir soñando, no tanto por temor a los coches, tranvías y automóviles, cuanto por la continua descarga de tantas caras desconocidas. Ese ajeteo de la gran ciudad, ajeteo de que tanto gustan los que necesitan llenar su fantasía con algo, sea lo que fuere, tiene que molestar a los que buscan que no se la vacíen. Para mi gusto nada hay más monótono que un bulevar de París. Las personas me parecen sombras. No resisto una muchedumbre de desconocidos.

A Madrid le tengo miedo (Unamuno VIII, 100-101)

Este terror a la masa despersonalizada que culminará con el famoso ensayo de Ortega, y que da cuenta de la sustitución del *Erfahrung* por

el *Erlebnis*, es un terror ocasionado, como queda aquí ejemplificado, por la pérdida del control de la memoria, de su voluntariedad.

Por su parte, Azorín reflexiona en *Madrid (guía sentimental)* de 1918, sobre el cambio perceptivo y el impacto que la ciudad supone y su impacto en la literatura:

Toda la civilización moderna se halla a esta hora del crepúsculo vespertino en esta atmósfera que respiramos en la calle populosa y ruidosa de la gran ciudad. ¿Cómo podrán percibir estos matices los hombres de dentro de trescientos años? Ni, ¿cómo ahora podríamos expresar estos matices de modernidad con un lenguaje castizo, enfático, calcado en los prosistas del siglo XVII?

Saturémonos durante un momento de ruido, de luz, de idas y venidas, de afanes y de fatigas de la muchedumbre en las grandes calles, y huyamos luego hacia la apartada callecita en que hay una casa silenciosa y limpia. ¿Podríamos trabajar nosotros en medio del estruendo de una gran calle? ¿Cómo armonizar este estrépito con el recogimiento y el silencio de la reflexión? [...] Huyamos hacia la silenciosa callejuela; ahora, lejos de la muchedumbre, estamos ya nosotros con nosotros mismos. Ahora, ya nos pertenecemos (Martínez Ruiz "Azorín" III, 1302-3)

Ese "recogimiento" y ese "silencio de la reflexión", asociados a la experiencia (y la escritura) tradicional, tipo *Erfahrung*, coherente y ordenada, y que ya aparecen aquí ligados a una maniobra de huida del tumulto, le resultan imprescindibles al autor para acometer el ejercicio de la escritura. Sólo once años más tarde, en 1929, ya se percibe un cambio en la expresión del mismo autor. En *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, Azorín retrata en un estilo fragmentado el carácter rápido y tenso la vida urbana. Su tendencia al estilo impresionista y eventualmente la técnica del fundido reflejan la vida ajetreada de una capital que pronto llegará al millón de habitantes:

Andando y pensando [...] Dejar correr, escurrir, explayar la vista por las fachadas de las casas, por los transeúntes, por la faz de una bella mujer, por el ancho cristal de un escaparate. No pensar en nada. Y de pronto, en la sobrehoz de la conciencia, una lucecita, un estremecimiento, una vibración: la idea, la continuación de la idea, la prosecución del trabajo mental que habíamos clausurado.

No cesar en la marcha. Los ojos de esta hermosa transeúnte, ¡qué bonitos, luminosos, inteligentes son! Las letras fulgentes, multicolores, de un anuncio luminoso; el grito de un vendedor de periódicos; el rastro de penetrante perfume de una dama que pasa. Y la sensación olfativa que atrae otra vez a la conciencia, al plano de la reflexión, un paisaje, en febrero, allá en Levante, poblada la campiña de gráciles almendros. No acertamos a relacionar el perfume pasajero con las florecillas sin olor [...] Discontinuidad; incoordinación en la apariencia. Coordinación profunda. La vida cerebral que continúa, persistente, clandestina, sin quererlo nosotros. (Martínez Ruiz "Azorín" V, 113-114)

En este fragmento, vuelve la pugna entre el *Erlebnis* ("Dejar correr, escurrir, explayar la vista"; "Discontinuidad; incoordinación en la apariencia"; "La vida cerebral que continúa ... sin quererlo nosotros") y el *Erfahrung* ("la idea, la continuación de la idea, la prosecución del trabajo mental que habíamos clausurado"). La sucesión caótica de imágenes, el flujo de conciencia que escapa al control del viandante era una marca ya distinguible en la España de principios del siglo XX.

6. Conclusión

A pesar de los cambios de estilo a lo largo del periodo estudiado, se observa una consistente reticencia en el escritor a aceptar la pérdida de la solidez y el orden mental que caracteriza la experiencia del mundo antiguo. En contraste, el carácter líquido, vertiginoso e inaprensible de la experiencia de la modernidad crea, en primer lugar, una crisis en el sujeto, que siente dejar de pertenecerse a sí mismo. En segundo lugar, esta crisis de identidad se proyecta en el plano social poniéndose de relieve un temor a la desintegración de un pasado legendario que la modernidad va demoliendo con sus objetos que, desde la moda a los nuevos inventos de la técnica, provienen en su mayoría de los países del norte. El escritor español deberá negociar una difícil posición que basculará entre posturas a priori incompatibles: por un lado, el deseo de no perder el tren respecto las naciones más avanzadas de Europa y, por otro lado, el rechazo a las influencias extranjerizantes; por un lado, la admiración de los milagros de la técnica y, por el otro, el miedo a la pérdida de contacto con el terruño. No será hasta la irrupción del grupo del 27, con su genial fusión de vanguardia y tradición, que la sensibilidad moderna del artista halle su punto de madurez.

Justo en el año en que el texto de Azorín analizado arriba veía la luz, Federico García Lorca atestigua en Nueva York el crack de la bolsa en Wall Street. La ciudad americana, que ya iba sustituyendo en su prestigio artístico al “romanticismo podrido renovado de París”¹¹ se estaba convirtiendo desde la publicación de *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez (1917), en un locus casi ineludible de la literatura española del siglo XX. De esta manera, y con obras del calibre de *Poeta en Nueva York*, nuestra tradición literaria sale de su ensimismamiento y halla su madurez en el seno de una modernidad que a lo largo de dos siglos –como se ha podido ver– le resultó indigesta y que no deja de serle dolorosa por cuanto implica dejar atrás un orden mental impreso, a su vez, en la tradición literaria. El verso libre y el poema en prosa que consolidan estas obras serán algunos de los vehículos en los que un nuevo modo de ver el mundo se abriría camino en nuestras letras dejando, precisamente, de ser ya tan “nuestras” para pasar a inscribirse en un ámbito más universal.

11. Carta de Lorca a Dalí, del verano de 1930, recién llegado de América (García Lorca 693).

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Farris. *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, J. Porrúa Turanzas, 1985.

Baker, Edward. *Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós, Siglo XXI*, 1991.

Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris*. Librairie Générale Française, 1972.

---. *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, 1996.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*. Cátedra, 2002.

---. (1977). *Rimas*. Cátedra, 1977.

Benjamin, Walter. *Reflections*. Schocken Books, 2007.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Penguin, 1988.

Clavijo y Fajardo, José. "Pensamiento I", *El Pensador*, vol 1, no. 1, pp. 1-22, 1972.

Durkheim, Émile. *La división del trabajo social*. Planeta-Agostini, 1993.

Escobar, José. "Un tema costumbrista: Las horas de la ciudad". *Anales de literatura española*, no. 18, pp. 109-128, 2005.

Escobar, José y Leonardo Romero Tobar. "La mimesis costumbrista". *Historia y crítica de la literatura española*, no. 5/2, pp. 234-237, 1994.

Estruch Tobella, Joan. "Bécquer, ¿un romántico rezagado?", *Bécquer, origen y estética de la modernidad*. Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea, 1993. pp. 293-302,

Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*. Continuum, 2006.

García Lorca, Federico. *Epistolario complete*. Cátedra, 1997.

Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge. Polity, 1996.

González Dengra, Miguel. "Bécquer, precedente de la modernidad". *EPOS*, XIV, pp. 227-238, 1998.

Hartzenbusch, Juan Eugenio. "Prólogo," *Escenas matritenses*. Oficinas de la Ilustración española y americana, 1881.

BIBLIOGRAFÍA

Lacarta, Manuel. *Madrid y sus literaturas. De la generación del 98 a la posguerra*. Avapiés, 1986.

Larra, Mariano José de. "«Panorama matritense»: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante". *El Español*, no. 232, pp. 1-3, 1836.

---. *Artículos*. Castalia didáctica, 1990.

Martínez Ruiz "Azorín", José. *Obras completas*, Aguilar, 1961.

Mesonero Romanos, Ramón. *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la villa*. Imprenta de D.M. de Burgos, 1831.

---. *Escenas matritenses*. Libra, 1971.

---. *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres*. Oficinas de la ilustración española y americana, 1881.

Ricci, Christián. *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. CSIC, 2009.

Ugarte, Michael. *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*. Penn State University Press, 1996.

Unamuno, Miguel de. *Obras completas de Miguel de Unamuno*. 8 vols, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

V. A. "divertir", *Diccionario de Autoridades*, vol. III, p. 317, 1732.

Vicente Herrero, Jesús María. "El nacimiento de una oposición. Campo vs. ciudad en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX". *Alacet*, 15, 2003.

Watkins, Adam Edward. "Objects, Cabinets, and Cities: Wordsworth and the Matter of the Romantic Mind". *Studies in Romanticism*, vol. 55, no. 4, pp. 559-584, 2016.