

La circulación de lo local. Santiago a (cuasi) vista de pájaro, por Neira de Mosquera

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA
(Universidade de Santiago de Compostela)

Una de las líneas de trabajo en que también se ha distinguido José Manuel González Herrán a lo largo de su fecunda trayectoria ha sido la referida a la representación literaria de la que ha sido su ciudad de adopción, Santiago de Compostela. El detonante para ese interés no solo ha tenido que ver con su larga e intensa relación vital con esta ciudad y sus habitantes, sino asimismo, de forma algo más vicaria y en modo alguno exclusiva, con la experimentada a través de la mediación estética de Emilia Pardo Bazán, una las referencias literarias predilectas de José Manuel y ella misma vinculada de forma destacada con la ciudad. Pueden recordarse al respecto algunos trabajos, como la introducción a la edición del *Pascual López*, realizada junto a Cristina Patiño, el penetrante e informativo artículo «Dona Emilia en Compostela» o el estudio crítico que antecede a la reciente edición del *San Francisco de Asís*. Precisamente, doña Emilia apuntaba de manera velada en su novela santiaguesa de 1879 al autor del que nos ocuparemos aquí cuando ponía en boca de Pascual, en el momento de presentar la ciudad en los primeros párrafos del relato:

Aquí venía como de molde recordar los antiguos peregrinos, que en otros siglos se postraban ante el bizantino Apóstol, rígido y severo bajo su pesada esclavina de purísima plata; las leyendas, las consejas más o menos tradicionales que cada callejuela de Santiago puede narrar, desde aquella que vio caer a un arzobispo bajo el puñal de los asesinos cuando en sus manos llevaba la Sagrada Forma, hasta la que presencié la agonía del inocente *Ome Santo*. Pero así me curaba yo de leyendas como de lo que ahora acontece en la China (Pardo Bazán 1996: 59).

Esas leyendas o consejas «más o menos tradicionales» -muy vinculadas, en efecto, a la topografía y toponimia de Compostela- tenían en su mayor parte un pergeñador muy concreto, no otro que Antonio Neira de Mosquera. En buena medida, puede decirse que fue él quien inauguró la representación moderna de Santiago como escenario literario, y de ello dejarán constancia a través de sus propias obras, entre otros nombres ilustres, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro o Gonzalo Torrente Ballester. Con todo esto tiene mucho que ver el texto a que nos referimos en este trabajo. Se trata de un artículo que merece una atención particular, aunque esquivé deliberadamente, como veremos, la alusión a esas leyendas o consejas. El título de su primera versión, aparecida en 1842, fue «Santiago desde la Torre del Reloj», y consistía en una presentación de la ciudad desde un observatorio tan significado como esta torre catedralicia -conocida también como torre de la Trinidad o la Berenguela- que marcaba el tiempo de la ciudad (Neira 1842)¹.

¹ A partir de ahora las referencias al artículo se indicarán con el término *Recreo* y la indicación de la página correspondiente. En las citas se moderniza la ortografía y la puntuación. Está accesible en la Hemeroteca Virtual de la Real Academia Galega, en [el siguiente enlace](#) [última consulta: 17-1-2017].

La presente aproximación a Neira de Mosquera se inscribe en una investigación de más alcance, que es en realidad un estudio de caso centrado en la emergencia moderna de un espacio literario y cultural concreto, de un «espacio de representación» en el sentido que le da Henri Lefebvre a esta expresión². El espacio es Compostela, lugar de notable relevancia simbólica y, en particular, una «ciudad literaria» merecedora de una investigación específica desde presupuestos teóricos y metodológicos lo suficientemente ambiciosos. De manera particular, la investigación se ha venido centrando en un período concreto, el comprendido entre 1842 -cuando Neira publica por vez primera el texto al que hacemos referencia- y 1926 -año en el que Ramón Otero Pedrayo dedicaba en su *Guía de Galicia* un apartado a «Compostela en la literatura», postulándola como ciudad literaria, y señalando a Neira como el iniciador de «la interpretación romántica de Santiago» (Otero 1965: 567)-. Con la inevitable dosis de arbitrariedad, el marco temporal propuesto no solo asume la hipótesis de Gonzalo Torrente Ballester (1989: 11-12) respecto a que el Santiago del imaginario social -y, añadiríamos, turístico- es básicamente una creación decimonónica, sino que acota un período en el que puede seguirse la evolución desde el romanticismo al modernismo literario, que es el de la constitución simbólica de las literaturas española y gallega como entidades nacionales.

En este lapso, se desarrolla un corpus literario apreciable, en el que pueden destacarse nombres como, además del de Neira de Mosquera, Fernán Caballero, Murguía, Rosalía, Pardo Bazán, Armada y Figueroa, Valle-Inclán, Pérez Lugín o Prudencio Canitrot. No hay duda de que se trata de un corpus complejo y desigual desde el punto de vista canónico, lingüístico, ideológico y estético, pero, quizá por ello, muy efectivo en la constitución simbólica de un lugar. Invita además a una ampliación de la perspectiva hasta abarcar una producción que, en ocasiones, entra de lleno en ese «matadero de la literatura» de inspiración hegeliana, al que Franco Moretti (2000) se ha referido para llamar la atención sobre todas esas obras menores y desasistidas de atención y prestigio que componen el grueso del archivo literario. También incita, como veremos, a adoptar una perspectiva interdiscursiva, que permita incluir textos como las guías turísticas o distintas formas de la llamada literatura artística o, de manera complementaria, medios como la fotografía, la pintura o el grabado. Se indagará así en un marco de confluencias y tensiones estéticas e ideológicas, a lo que se suma la interferencia de sistemas y entornos literarios diferentes, desde el definido por concepciones nacionales o regionales de lo literario hasta, como no podía ser de otra manera, el horizonte de la literatura europea.

En efecto, una de las primeras consideraciones panorámicas de la tradición literaria que hace de Compostela un escenario de ficción se encuentra en una guía turística, cierto que muy particular, como lo es la *Guía de Galicia* aparecida en 1926 de la mano de Ramón Otero Pedrayo. Bajo el epígrafe «Compostela en la literatura», el polígrafo orensano comentaba muchos de estos textos, si bien con excepciones tan llamativas como las que afectan a las novelas compostelana de Rosalía de Castro (sobre todo *Flavio* y *El primer loco*)³. Pero queda sobre todo en la mente del lector el dictamen de Otero a propósito de la ausencia, entre todos estos relatos, de «la gran novela del inagotable Santiago», que debería situar a la ciudad del apóstol en un plano similar a «la Brujas de Rodenbach, al Aigues-Mortes de Barrés, a la Pisa de Péladan, a la Lubeca de T. Mann,

² Es el proyecto de investigación «La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales» (FFI2013-41361-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

³ Para esta cuestión, con un análisis en particular de *El primer loco*, véase Cabo (2016).

al Toledo galdosiano y a la Orihuela de Miró, para solo citar algunas ciudades de egregia representación literaria» (Otero 1965: 567). Sugería el orensano un déficit de representación que hurtaba a Compostela su lugar en un sugerente entramado de ciudades literarias europeas provinciales y alejadas del cosmopolitismo de las grandes capitales.

Estas consideraciones de Otero Pedrayo no solo hacen evidente un proceso de patrimonialización, en el que la mimesis literaria se percibe como un medio de puesta en valor de un lugar, ligándolo a una cultura y un trasfondo discursivo, sino que, de modo menos directo, sugiere la convergencia de la literatura, en especial la novela, con las guías turísticas en la proyección hacia el exterior de un determinado ámbito⁴. Ambas formas se complementan en la tarea de traer ese espacio a la condición de representable, de hacerlo presente en un marco cultural definido. Muchas veces las novelas son, en efecto, maneras de presentar una ciudad hacia fuera, señalándosela a la mirada ajena, como hacen las guías. Ello da lugar a muchas cuestiones respecto a las maneras de construir y hacer comunicable lo local en contextos que lo exceden. En este sentido también, se vuelve pertinente destacar que buena parte de los relatos mencionados suscitan la representación de la ciudad a partir de la figura, y en buena parte la visión, del que viene de fuera: el viajero, el desplazado y, de manera llamativa, el estudiante o el profesor, que normalmente llega desde un ámbito foráneo para pasar un tiempo crucial de su vida en la ciudad. Se trata de una forma nuclear de exotopismo, reforzado por la idea de transitoriedad, en la que también coinciden las guías con esta ficción emergente que hace de la mimesis de una ciudad seña de identidad básica.

Las ilustraciones históricas o las imágenes pintorescas, marcadas por un sentido de lo peculiar y lo auténtico con las que las guías tratan de asentar el atractivo de un lugar, no están lejos de procedimientos usuales en cierta ficción literaria. James Buzard se ha referido a ello con el término *autoethnography*. Identifica así aquellas representaciones de una identidad local que se legitiman por la autoridad cultural de haber sido confeccionadas desde el interior de esas identidades, aunque se orientasen hacia un horizonte ajeno (el de la capital del estado, por ejemplo) a su objeto de representación y su objetivo fuese a menudo corregir, más que confrontar, los prejuicios o estereotipos de esta perspectiva externa con una visión autovindicativa y al tiempo conciliadora. Uno de los rasgos de la ficción autoetnográfica incide, de hecho, en las tensiones entre el interior de la cultura representada y su exterior, que se traduce en la diferencia entre el espacio representado y el espacio simbólico en el que aquel se representa. Por ello es tan significativo que muchos de los protagonistas de las novelas sobre Santiago tengan una relación solo provisional con su entorno o que con frecuencia los autores de las novelas (Pardo Bazán, Armada, Canitrot, Rodríguez Carracido o Pérez Lugín) representen bien, con distintos matices, la figura del intermediario entre la identidad local, casi siempre parte de su pasado, y la centralidad de un campo cultural y político identificado con Madrid. Como ha subrayado Buzard (2005: 41), la cultura objeto del proyecto autoetnográfico se convierte a menudo en una «commodity for export» hacia esa posición de centralidad simbólica⁵.

Ligado a la llamada generación provincialista, forjada en buena medida en las reuniones de la Academia Científico-Literaria de Santiago de Compostela, Neira fue,

⁴ Se retoman a continuación consideraciones desarrolladas más ampliamente en Cabo (2017).

⁵ Resulta muy sugestivo comparar la situación aquí apuntada con la que perfila Joseba Gabilondo (2016: 197-205) en el epígrafe «Foundational Fictions and Tourism (Trueba, Loti, Navarro Villoslada)» de su *Before Babel. A History of Basque Literatures*.

como queda dicho, uno de los grandes protagonistas de la literaturización de esta ciudad. Desde el punto de vista de la literatura española, concebida a la manera de un entramado homogéneo y más bien plano, su posición ha quedado muy a menudo menospreciada al calificarlo de «Fígaro en miniatura» o considerarlo mero epígono de Mesonero Romanos (Peñas Ruiz 2011: 163). Esto es, un costumbrista marginal, carne para ese matadero de la literatura a que se refería Moretti. No obstante, a otra escala, Neira se revela como un referente sustantivo, sin el cual apenas se entienden aspectos fundamentales de, por ejemplo, la obra de Rosalía de Castro ni de ese proceso de literaturización de un lugar como Compostela, que implica el esfuerzo por proyectar ese espacio en el horizonte de la literatura nacional española. Ciertas parcelas de la escritura de Neira resultan, bajo ese prisma, una clave muy reveladora para entrar en una dimensión casi siempre desatendida de la cultura literaria en su alcance más amplio, como es el trabajo de detalle en la elaboración de una memoria colectiva y de una topografía imaginaria.

Antonio Neira de Mosquera cultivó distintas formas de escritura: el periodismo en primer lugar, pero también el teatro, la novela histórica, la prosa satírica y, entre otras modalidades, una peculiar manera de cuadro histórico, cuya fórmula definió el propio Neira como «un sistema simultáneo de escribir la historia con las galas de la fantasía y los apuntamientos de los archivos y de las bibliotecas, proporcionando al fondo de las crónicas la forma de las leyendas» (Neira 2000: 229). La plasmación de este formato se concentra en sus populares *Monografías de Santiago*, publicadas en Compostela en 1850. En ellas desenvuelve un proyecto muy afín a lo que Maurice Halbwachs definió, en el segundo de sus textos fundamentales sobre la memoria colectiva, como topografía legendaria (Halbwachs 2015). A esa topografía compostelana es, de hecho, a la que se refería el narrador de Pardo Bazán en la cita que incluíamos al comienzo de este estudio. Neira fue sin duda uno de los principales agentes en el intento de desarrollo de una memoria colectiva centrada en el escenario de la ciudad de Santiago y sus alrededores más próximos, muy viva para varias generaciones de compostelanos y visitantes a la ciudad. Esta articulación de espacios y memoria sería decisiva para la modelización de esta ciudad como escenario literario. No se olvide, como observaba Jean-Pierre Cléro (2014: 283) a propósito del pensamiento de Halbwachs que, cuando abordamos las topografías de la memoria, «se trata menos de un pensamiento de lugares tomados en su realidad material -aunque esto no se excluya- que de un pensamiento de nombres de lugares y de la topología muy particular que intima en el espíritu de los hombres, a este respecto situados de forma diversa».

El texto que ahora comentamos tiene características peculiares. Puede, en efecto, ser considerado autoetnográfico, en la medida en que se posiciona en la transición entre ámbitos culturales y simbólicos diferentes a través de la mediación de un santiagués muy vinculado al entorno ideológico del provincialismo, como era el caso de Neira. La propia historia editorial de esta pieza ilustra de manera significativa un espacio simbólico de transición entre entornos bien diferenciados, aunque en permanente retroalimentación, que provisionalmente podríamos vincular con lo local y lo nacional. Se trata, como señalábamos más arriba, de una pieza singular, que ocupa una posición no menos singular en la escenificación de Santiago como lugar literario. El artículo muestra a través de sus versiones algunos contextos determinantes de la circulación decimonónica de la imagen de Compostela. Ilustra además algunas de las pautas estéticas propias de la articulación moderna de los espacios urbanos, esta vez desde la perspectiva de un escenario en buena medida periférico y con un encaje conflictivo en el contexto del moderno estado nacional.

Para situar adecuadamente la cuestión, debe recordarse que Neira de Mosquera, tras una primera etapa santiaguesa, en la que dirigió *El Recreo Compostelano* entre enero de 1842 y septiembre de 1843, y plasmó las líneas fundamentales de su perfil como escritor, se trasladó a Madrid, donde se integró en los ambientes culturales del romanticismo madrileño y fue redactor de distintos medios de prensa y colaborador destacado de foros tan significados como *El Semanario Pintoresco Español*, en donde cuenta con más de cuarenta colaboraciones, o, fuera ya del medio capitalino, *El Correo de Ultramar*, publicación parisina que se destinaba sobre todo al público hispanoamericano. De regreso a Compostela en marzo de 1848, dirigió la *Revista Literaria del Diario de Santiago* entre octubre y diciembre de ese mismo año y luego fundó y dirigió en esta ciudad *El Eco de Galicia* entre 1851 y 1852. Pasó los últimos meses de su vida en A Coruña, hasta que, ya muy grave de una dolencia pulmonar, falleció el 2 de julio de 1854.

Primeramente «Santiago desde la Torre del Reloj» apareció en dos partes entre los números 9 y 10 de la publicación periódica *El Recreo Compostelano*, correspondientes al 11 y 26 de mayo de 1842. Abría el primero de los números (*Recreo*: 129-132), y se continuaba en las páginas centrales del siguiente número (*Recreo*: 148-151), donde aparecía datada la escritura en abril de ese mismo año. Esta era la versión de que daba cuenta Otero Pedrayo en su reseña de la literatura de escenario santiagués. Pero, posteriormente, Neira retomaría su descripción en un artículo incluido en la sección «España pintoresca» del número correspondiente al 14 de abril de 1844 del *Semanario Pintoresco Español*⁶. Y aún más adelante, cuando Neira ya había fallecido, sería recogida en buena parte, siguiendo con algunas licencias la versión de *El Recreo Compostelano*, en la guía *El viajero en la ciudad de Santiago* de Félix Moreno Astray (1865: 155-163), junto a otras descripciones de Santiago. Las variantes y contextos de circulación del texto son un aspecto más del interés que esta pieza tiene desde el punto de vista de la presentación y proyección literaria de Compostela en la época contemporánea.

«Santiago desde la Torre del Reloj» proponía en lo fundamental una descripción de la ciudad desde la torre catedralicia que mejor funcionaba como hito referencial urbano, a pesar de no formar parte de la fachada principal. Es, como deja claro el título del artículo en esta primera versión, la atalaya desde la que se marcaban las horas de la ciudad, y su imagen se impone a quienes recorren en dirección al templo la Rúa do Vilar o atraviesan lugares tan significados como la plaza de la Quintana. El artículo, aparecido en un período de ámbito local, comienza resaltando el hiato, o incluso la inconmensurabilidad, entre las imágenes del pasado histórico de Compostela y la visión que la ciudad ofrecía al espectador contemporáneo. El esfuerzo por percibir desde la torre los perfiles de los Santiagos de distintos momentos históricos y personalidades ilustres del pasado (Alfonso el Magno, Sisnando, Almanzor, Gelmírez...) se frustra ante la evidencia del «Santiago de nuestros días, ciudad tortuosa, ancha, desgarrada, contrahecha y desenclavijada» (*Recreo*: 130). En la visión de este Santiago se demorará la pluma de Neira. Aunque se sugiera la relevancia de la profundidad histórica de la ciudad, y del tiempo materializado en los lugares -verdaderas cristalizaciones de un tiempo ido- como fundamento de una memoria colectiva, la pluma de Neira se detiene

⁶ Las referencias a este artículo se indicarán a partir de ahora como *Semanario* y las páginas pertinentes. Está accesible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y puede consultarse en [este enlace](#). Esta segunda versión es la que incluía Benito Varela Jácome como parte de los «Dispersos de temas compostelanos», complemento de su edición de las *Monografías de Santiago* (Neira de Mosquera 1950: 291-296). En esto como en otras cosas siguió a don Benito la edición introducida por Daniel Buján.

en la imagen presente de la ciudad en 1842 y en su efecto sobre la imaginación del escritor, plasmado en un esfuerzo de estilo patente.

En cierto modo, ese pasado que se resiste a ser actualizado en la visión del observador tiene su correlato en la significativa advertencia que, al principio del artículo, declara la omisión deliberada de las notas que presumiblemente harían patente la información archivística o legendaria que dotaría de un sentido distinto a la contemplación de la ciudad: «Sobre este artículo tenemos que decir: necesitaba notas, pero el autor no ha querido ponérselas» (*Recreo*: 129)⁷. Tras este gesto, marcado por la tensión entre el presente y un pasado solo implícito, se impone la visualidad sometida a la distancia de la perspectiva elevada y un ejercicio de representación marcado, entre otros factores, por un notorio afán de nominación toponímica, quizá como principal exponente de un pacto de referencialidad muy poderoso que se propone al lector. Calles, barrios y monumentos son señalados e identificados a través de sus nombres, al tiempo que se sitúan los unos en relación a los otros dentro del marco englobante de la ciudad percibida desde la altura.

Resulta significativo que en esta primera aparición del artículo de Neira, cuyos destinatarios eran lectores locales y, por tanto, habitantes del entorno objeto de esta aproximación corográfica, el punto concreto desde el que se realiza la observación quede tan claramente de manifiesto. En cierto modo, el artículo destinado a los lectores de *El Recreo Compostelano* constituía tanto un ejercicio de apropiación estética de la ciudad desde su propio centro como una apelación a sus habitantes a reconocerse como parte de un lugar percibido como entorno peculiar. Con seguridad, esta teatralización de una mirada global sobre un entorno concreto constituía la apuesta fundamental del ejercicio descriptivo realizado por Neira. De hecho, se subraya en esta versión la tensión entre la perspectiva de conjunto, por mucho que no sea ni armónica ni geométrica, y el efecto desestabilizador que se deriva de la atención a lo concreto y singular: «Y si rompemos por un momento este conjunto tan poco armónico, tan poco geométrico; si estas mil formas, estos mil caprichos, estas mil capas, estas mil cristalizaciones las miramos una por una, la perspectiva se oscurece, se borra» (*Recreo*: 131).

Con respecto a esta primera versión compostelana, la segunda -esto es, la aparecida en el *Semanario Pintoresco Español*, que abría el número correspondiente al 14 de abril de 1844-, presentaba modificaciones importantes, comenzando por el propio título. Ahora este reza: «La Ciudad de Santiago», que, al optar por una denominación mucho más neutra, evita subrayar el efecto de perspectiva, desde una torre muy concreta de la catedral, tan patente en la publicación santiaguesa de 1842. Los cambios introducidos responden bien al nuevo contexto de circulación del artículo, orientado en esta ocasión a un lectorado amplio y sin duda mucho más diversificado que en la primera ocasión. Además se hace obvio que estos nuevos lectores carecían en su mayoría de un conocimiento de primera mano de la ciudad que se sometía a su mirada, la cual se entendía como una variante local más de un amplio patrimonio monumental y cultural, juzgado sobre todo desde el prisma de la nación española. Por ello la publicación revisada del artículo se entiende como la presentación de un espacio particular, y particularizado, en un foro que implicaba su inscripción en un ámbito valorativo nacional que no se puede obviar. Los cambios introducidos, pues, implican sobre todo

⁷ Cabe suponer que estas notas tendrían un contenido semejante a los artículos que componen las *Monografías de Santiago* de Neira de Mosquera, donde asegura haberse guiado por «una investigación profunda sobre las verdades del tiempo, [de modo que su autor] explica las ruinas por el impreso y el manuscrito» (Neira 2000: 5).

una contextualización en dos sentidos distintos, al menos.

El primero tiene que ver sobre todo con las características del nuevo medio en que el texto se publica. Como es bien conocido, el *Semanario Pintoresco Español* fue una de las principales revistas españolas del momento, editada en Madrid. Probablemente, estamos ante la publicación periódica de trayectoria más amplia y con mayor número de lectores habituales de la primera mitad del siglo XIX. Fundada por Ramón Mesonero Romanos, tuvo una larga vida editorial, entre 1836 y 1857. Adoptó una nítida perspectiva nacionalizadora en lo simbólico y patrimonial. Por ello, es bien significativo que, sin llegar a declarar de forma explícita la publicación previa del texto en el periódico compostelano que había dirigido, Neira subraye con distanciamiento que su descripción parte de una experiencia situada en el pasado -frente a su presente de colaborador en Madrid del *Semanario Pintoresco Español*-, que dependía de su contacto directo e intenso con la realidad local que ahora proyecta en un nuevo entorno y que su visión estaba mediada por modelos estéticos muy definidos y quizá no del todo asimilados. Este distanciamiento forma parte del ejercicio de negociación simbólica de la escritura autoetnográfica. Pasajes como el que sigue ilustran suficientemente el afán por redefinir una situación que remitía a apenas dos años antes:

Hubo una época de devaneo arqueológico en la que subía yo por las escaleras de una torre, o gateaba por los tejados de una iglesia a caza de inscripciones y de imágenes, y en estos tiempos benditos, con los humos románticos que despedía *Nôtre Dame de Paris*, he escrito un cuasi Santiago, a cuasi vista de pájaro. Esta descripción, si bien abunda en imágenes de relumbrón y pensamientos de alquiler, conserva un fondo de verdad descriptiva, un fondo de exactitud local, que me obliga a presentarla aquí, para que mis lectores formen una idea de la ciudad de Santiago por este *croquis* de brocha gorda (*Semanario*: 114).

De hecho, la colaboración de Neira cobra sentido como incorporación de Santiago a un repertorio patrimonial, vinculado a la sección de la revista con el título «España pintoresca», construido -lo veremos enseguida- a partir de un doble ejercicio descriptivo, verbal y visual a un tiempo. Supone la inscripción del artículo en una de las muchas formas de literatura panorámica del momento, en este caso topográfica o corográfica, en la medida en que implica una serie o conjunto de fragmentos que apuntan selectivamente, con afán descriptivo y caracterizador, a una realidad global o nacional⁸. En efecto, la sección fija «España pintoresca» dedicaba en cada número del *Semanario* un amplio espacio a la presentación de un lugar, monumento o vista urbana, a veces también ámbitos regionales o elementos naturales, concebidos como detalles valiosos de un espacio inclusivo calificado como español, componiendo así una serie representativa. Adquiere sentido de este modo «el fondo de exactitud local», al que ahora se apela y que, como es evidente, no era necesario aducir en la primera aparición, publicada en Santiago: *local* es un adjetivo ausente en 1842.

El valor local y pintoresco requiere de una contextualización más precisa también que entonces, por ello se amplifica y se aborda de modo mucho más directo la historia gloriosa de la ciudad como centro de peregrinación y, lo que no es menos importante, se sugiere la decadencia del presente y su marginalidad en la reconfiguración política y administrativa del nuevo Estado liberal. Se hace esto último de manera sutil al final del

⁸ Sobre la pertinencia del concepto de *literatura panorámica*, que remite a Walter Benjamin, resulta muy ilustrativo el trabajo de Ana Peñas Ruiz (2012).

artículo mediante la contraposición de algunos de los grandes nombres medievales ligados a la ciudad -entre ellos el inevitable Gelmírez- con el estatuto contemporáneo de Santiago como mera cabeza de partido judicial y sede universitaria (*Semanario*: 115). El contraste con su pasada condición, destacada al principio del artículo, es elocuente: «como cabeza del antiguo reino de Galicia, era la llave del Occidente de España, y gozaba de una consideración muy grande, y digna de su riqueza monumental y literaria» (*Semanario*: 114). Pero también a este respecto las variantes entre la primera y la segunda versión son significativas y revelan aspectos llamativos del proceso de negociación simbólica a que aludíamos más arriba. Si en ambos casos se mencionan, en las líneas finales, algunos de los nuevos espacios ciudadanos, que en cierto modo rompían con la fisionomía medieval y barroca, la valoración de estos elementos es muy distinta. Lo que en la publicación madrileña parece celebrarse como apertura al presente e, implícitamente, como promesa de incorporación efectiva al Estado liberal, era en la versión santiaguesa un elemento de conflicto entre distintas percepciones y una amenaza a la belleza peculiar, ni geométrica ni armónica, de Compostela. Quizá se conecte con el distanciamiento estético y deíctico que se establecía, según veíamos, en la parte inicial de la versión del *Semanario* respecto a la versión original del artículo. Compárese:

Yo bien sé que para el que está acostumbrado al Santiago de las Casas Novas, al Santiago-Alameda, le será un poco duro creer en el Santiago a vista de pájaro, pero esta ciudad tan lujosa y monumental pierde de esta suerte su hermosura... (*Recreo*: 151)

Este es el Santiago de nuestros días, y gracias a las continuas mejoras que recibe, entre las que merece particular distinción la hermosa y despejada alameda, llegará muy pronto a desterrar de una vez la *fisonomía* antigua que tenía en muchas calles y edificios (*Semanario*: 115).

La segunda dimensión contextualizadora que nos encontramos en la revisión de 1844 apela fundamentalmente al trasfondo estético y literario de la estrategia descriptiva. De una parte, de manera consecuente con su inscripción en una serie panorámica, se enfatiza más la dimensión visual del propio texto, mediante el recurso a un vocabulario muy familiar en este tipo de escenas. Recuérdese la caracterización de la descripción en el preámbulo de la versión del *Semanario* como «croquis de brocha gorda» (*Semanario*: 114)... En su forma inicial, la descripción no reclamaba de manera tan directa esta consideración visual, tan definitoria de los artículos de costumbres, que ahora, en una serie que incluye en su título el adjetivo *pintoresca*, se hace patente. Entonces era un «Santiago a vista de pájaro» (*Recreo*: 151) y ahora, en 1844 y en Madrid, se convierte en «un cuasi Santiago, a cuasi vista de pájaro» (*Semanario*: 114). Pero en esta segunda aparición del texto se insinúa la procedencia de esta opción descriptiva: la mención inmediata de *Nôtre Dame de Paris* (1831) no solo señalaba un modelo prestigioso (el capítulo de la novela de Victor Hugo titulado «Paris à vol d’oiseau»), sino que apuntaba a una tradición descriptiva moderna en las que las visiones desde la altura adquieren un sentido preciso.

La interacción con la representación estrictamente visual, o más exactamente gráfica, es asimismo destacable. En este un aspecto definitorio de la segunda versión, acogida en una publicación que destacó por su uso sistemático de las ilustraciones en forma de grabados, habitualmente xilografías. En lo que se refiere a la incorporación de referentes gráficos, no está de más recordar que en el *Seminario Pintoresco Español* se publicarían un total de cuarenta y nueve xilografías de vistas y edificios gallegos, lo que lleva a

afirmar a Juan David Díaz López (2014: 386) que «estamos ante la mayor colección de vistas de Galicia, realizada para una misma publicación, anterior a la irrupción de la fotografía». Efectivamente, en *El Semanario Pintoresco Español* el texto de Neira va precedido de un grabado xilográfico a media página que reitera una imagen canónica de Santiago: una vista desde la robleda de Santa Susana, al sudoeste de la ciudad, que contaba con una tradición surgida de una mirada exógena unos pocos años antes. Su origen se remonta, en concreto, a un bosquejo realizado por el viajero inglés Richard Ford, autor de la célebre guía *Handbook for Travellers in Spain*, en su visita a Santiago en 1832, y que se popularizaría a partir del dibujo del pintor y dibujante escocés David Roberts, transformado en un grabado que sería reproducido en numerosas publicaciones europeas posteriores⁹. De nuevo en manos británicas, pasaría esta perspectiva unas décadas más tarde al medio fotográfico merced a Charles Thurston Thompson en 1866 (Fontanella 1996: 17).

En el caso concreto de la xilografía del *Semanario Pintoresco Español*, parece evidente que el grabado parte de un dibujo, o quizá de la extraordinaria litografía resultante, del notable dibujante y pintor compostelano Ramón Gil Rey, colaborador frecuente en el *Semanario* y coetáneo estricto de Neira: ambos habían nacido en Santiago el año 1818 y coincidieron en distintas empresas culturales de la ciudad, a menudo de la mano del impresor y litógrafo José Núñez Castaño. Se titulaba la litografía «La ciudad de Santiago, tomada al Este de la robleda de Santa Susana»¹⁰. Esta clase de grabados, como luego las fotografías, será una vía decisiva para la proyección de ciertos hitos icónicos y patrimoniales en un imaginario nacional e internacional.

Sin embargo, la perspectiva del escritor en la mirada que proyecta sobre Santiago difiere de la adoptada en la ilustración del *Semanario Pintoresco Español*, que, como acabamos de ver, presenta la ciudad desde uno de sus bordes exteriores, acogiendo a una perspectiva en pleno proceso de consagración europea. Díaz López insiste en la relevancia de la decisión de presentar la ciudad como un conjunto, reafirmando así una identidad icónica muy precisa¹¹. Recuerda, de hecho, que la mano de Gil había producido unos años antes una acuarela, fechada en 1832 -pero en realidad unos años posterior-, que ofrecía otra visión de conjunto de la ciudad, en aquella ocasión desde lo alto de la torre de la capilla de El Pilar, localizada en una de las salidas de la ciudad, al suroeste del punto de vista adoptado por Ford y Roberts. En ella, el recién construido paseo de la Alameda, ejemplo destacado para Neira de las intervenciones modernizadoras sobre el paisaje urbano santiagués, se interponía en primer plano entre la posición del artista y la ciudad¹². El afán por popularizar la imagen de la ciudad a través de los medios impresos o esta coincidencia en confrontar el nuevo diseño de un paseo moderno, ligado al ocio público, frente al Santiago concebido entonces como tradicional (resultado en realidad de modificaciones profundas y continuadas desde la Edad Media), muestran

⁹ Roberts tuvo una relación muy productiva con Jenaro Pérez Villaamil, también relacionado con la escritura de Neira de Mosquera (Cabo 2015). Roberts fue uno de los mayores responsables de la difusión de la imagen romántica y orientalista de España. La versión en litografía de su dibujo, realizada por William Willis, formó parte de las ilustraciones incluidas en *The tourist in Spain and Morocco*, de Thomas Roscoe (1838: 108).

¹⁰ Puede consultarse un [ejemplar digitalizado](#) en el fondo de la Biblioteca Nacional de España.

¹¹ Sobre la escasa tradición de representaciones corográficas sobre Santiago y el precedente más próximo, que es la realizada por el arquitecto compostelano López Freire en 1799, véase Taín (2013).

¹² La acuarela de Ramón Gil forma parte de la colección del Concello de Santiago de Compostela. Puede verse en [este enlace](#). Aunque proyectado en 1831, se había iniciado la construcción de la Alameda el 9 de febrero de 1835 y fue desarrollándose en los años siguientes, dando lugar al primer gran ensanche urbano. Véase, en especial, Pablo Costa Buján (2016: 27, 108). También Bravo Pintos (2014).

algunas afinidades entre Gil y Neira, compañeros de generación y participantes ambos en las reuniones de la Academia Científico-Literaria compostelana. En este sentido, la xilografía inspirada en Ramón Gil y el artículo de Neira pueden considerarse complementarios a partir de sus diferencias: la una, representación gráfica de Santiago desde fuera de los límites de la ciudad antigua; la otra representación literaria de la Compostela desde su mismo corazón, pero adoptando el punto de vista privilegiado que le ofrece la torre de la catedral mejor integrada en el entramado urbano, con perspectiva sobre los cuatro puntos cardinales.

La tercera aparición de la descripción de Santiago de Neira nos lleva a mediados del decenio de los años 60, cuando había transcurrido ya algo más de una década desde el fallecimiento del escritor. Se trata del uso del texto de Neira que haría otro santiagués, Félix Moreno Astray (1865: 155-163) -perteneciente a una generación posterior a Neira y relacionado con Murguía y Rosalía en estos años-, tomando la versión de 1842 como referencia, en *El viajero en la ciudad de Santiago*. El artículo retorna, pues, a Compostela, tanto por la versión que se reproduce como por el lugar en que se vuelve a publicar. No obstante, la recuperación de «Santiago desde la Torre del Reloj» no se orienta ya tanto a los lectores locales como a los foráneos, en cuanto sirve para orientar, y sobre todo ilustrar, al forastero acerca de la laberíntica trama urbana dentro de la lógica de una guía concebida en un contexto local. Se entiende como una revisión estética sobre los estratos históricos aun visibles de la pasada grandeza histórica de Santiago, con el subrayado ahora muy explícito -apuntado por Neira en la versión de 1844- de la decadencia de su antigua posición como cabeza política de Galicia tras las reformas administrativas y territoriales del Estado liberal. Moreno Astray pone el énfasis en el traslado de la Audiencia a A Coruña en tiempo de Felipe II y de nuevo, tras un efímero retorno en el reinado de Fernando VII, en la regencia de María Cristina de Borbón el año 1832.

Resulta sintomático que la descripción de Neira aparezca al final del capítulo «El Santiago del siglo XVII» como contraste de la corografía que iniciaba el capítulo sobre la sede compostelana del *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas* (1645) de Gil González Dávila. Como había hecho Neira, sobre todo en la versión madrileña, Moreno Astray se esforzará por subrayar los emergentes elementos modernos en la ciudad, ya no la Alameda en su caso, sino el proyecto de ferrocarril, que aún se haría esperar. Una vez más se aprecia, por tanto, la ansiedad ante la desubicación de Santiago en el contexto gallego y español y, aunque de manera menos explícita, también la tensión entre, de un lado, el pasado, al que se mira como soporte de identidad y de estimación de lo propio, y, de otro, el futuro, identificado con la modernización, la transformación social y la posibilidad de integración en entornos ideológicos y sociales mucho más amplios.

Además, el uso que Moreno Astray hace de la corografía literaria de Neira supone su inserción en el proceso de turistificación de la ciudad, iniciado por guías británicas o francesas. Todos estos aspectos van a tener un papel decisivo en la proyección literaria de Compostela (Cabo 2017). Pero destaquemos ahora simplemente que la funcionalidad propia de las guías explica sin duda la modificación de la disposición gráfica del texto en la versión de *El viajero en la ciudad de Santiago*: la división en párrafos singulariza las referencias a puntos de interés, de acuerdo con la lógica de las guías y su opción por los elencos de elementos de posible visita o contemplación por el forastero. Esta opción por la singularización de los elementos contraviene la valoración que había hecho el propio Neira al advertir que el poner el foco sobre elementos particulares era tanto como perder de vista la perspectiva que unifica un conjunto tan poco armónico en un sentido

clásico (véase más arriba). Neira revelaba una conciencia que cabe conectar con la técnica de la perspectiva aérea de que se reclamaron dibujantes como el propio Roberts en estos mismos años, como modo de unificar elementos diversos sin recurrir a líneas marcadas. No obstante, la práctica editorial de Moreno Astray contribuye a percibir cuáles son los hitos referenciales que construyen la retícula descriptiva de Neira: puntos de altura sobresaliente, torres y campanarios, ligados al pasado histórico y monumental santiagués, que dejan en el silencio o la indistinción a la «gente» o los «innumerables hombres» (*Recreo*: 150) que pululan entre los edificios por las cien calles y plazas de la ciudad.

El ejercicio descriptivo de Neira de Mosquera abre un horizonte de representabilidad literaria para Santiago. Hay motivos fundados para considerar este texto como un hito que no solo anticipa un corpus singular de la ficción narrativa y poética posterior de escenario santiagués, sino, sobre todo, algunos de sus ejes esenciales desde el punto de vista ideológico y estético. Presenta por primera vez con afán de globalidad la ciudad en un momento que constituye una encrucijada que puede entenderse a través de la reconfiguración de los ejes cronotópicos de la modernidad europea. Y en ese sentido liminal cobra sentido especialmente lo que la descripción tiene de articulación cartográfica de un espacio. No obstante haberse desdibujado en la versión del *Semanario Pintoresco* las referencias al punto de vista marcado localmente desde la Torre del Reloj de la Catedral, sigue siendo perceptible la lógica cartográfica que la define a partir de la mirada sobre la ciudad desde lo alto. Es una estrategia descriptiva opuesta a la que se derivaría del recorrido o la ruta por la ciudad, predominante en las novelas subsiguientes o en algunos poemas extraordinarios de Rosalía. Edward Casey (2002), uno de los pioneros en el análisis contemporáneo de las interacciones entre escritura, cartografía y pintura, insistía en que la descripción como ejercicio de escritura tiene numerosas concomitancias con la cartografía. El texto de Neira de Mosquera ilustra algunas de ellas. Como descripción supone, por ejemplo, todo un ejercicio de distribución o disposición de puntos o lugares en un espacio más amplio, siguiendo una lógica implícitamente diagramática. Conjuga, además, como lo hacen muchos mapas, símbolos, iconos e índices, por cuanto no solo establece relaciones entre elementos, sino que define semejanzas formales y visuales, además de apuntar indicialmente hacia referentes concretos.

Destacan, por otra parte, tres aspectos adicionales en el ejercicio fundacional de Neira de Mosquera: el afán por designar nominalmente los lugares estimados relevantes; la ostensibilidad como característica que define puntos de referencia que pueden ser señalados desde la posición del observador; y el claro propósito orientacional. El espacio se organiza en cuarteles descriptivos de acuerdo con los puntos cardinales desde la torre catedralicia, convertida en centro de la deixis descriptiva y desde allí la mirada del poeta traza una línea en su recorrido óptico por la ciudad que es definida como una «espiral» (*Recreo*: 150). Sin embargo, el recorrido visual del observador solo se califica de este modo en la versión original, y no en la muy revisada, y moderada, del *Semanario Pintoresco Español*. En sentido contrario, la versión del *Semanario* -donde, en efecto, se moderan algunos alardes figurativos de la descripción original- habla, como se ha visto, de un «cuasi Santiago»: no, pues, un Santiago pleno y tangible, sino un simulacro verbal y estilizado desde un alarde perspectivístico de la ciudad.

En esta aproximación a Santiago, no se visita ni practica el espacio, sino que se contempla desde una posición de privilegio y se presenta como un ámbito para ser saturado con el lenguaje, vehículo de su profunda estetización del lugar referencial. Hay otro rasgo significativo. Sobre todo en la segunda y tercera versiones del texto, describir

es también inscribir el espacio en un entorno más amplio. La descripción que hace Neira implica una intensa elaboración imaginaria, que no se explica solo por la relación formal con un referente. Tiene que ver con la conexión muy específica del texto (de los textos, en las distintas versiones) con contextos y circunstancias de deixis muy distintas, entre lo local, lo nacional y la mirada del visitante. Se revela de este modo un principio de movilidad descriptiva de gran significación, en la medida que el ejercicio topográfico fluctúa entre marcos distintos que alteran sustancialmente su función y condicionan algunas variaciones formales. Se trata de un Santiago calificado como «estevado y monstruoso» (*Recreo*: 130; *Semanario*: 114), carente de «la hermosura y proporción de las ciudades modernas» (*Semanario*: 114); por tanto, peculiar y deforme, regido por una estética anómala y cercana en muchos pasajes a la categoría estética de lo grotesco, en su sentido romántico.

La visión de la ciudad que proyecta Neira de Mosquera concuerda plenamente con la que ha señalado Jean Starobinski, en un artículo clásico centrado en la poesía de Baudelaire, como contrapuesta a la propia del *flâneur*: la del poeta que se sitúa para ver la ciudad desde lo alto y a lo lejos, distanciándose de los universos de la religión y el trabajo para asentar la mirada estética. Tiene que ver, por otra parte, con la práctica descriptiva urbana atendida por Victor Hugo -uno de los primeros teorizadores del grotesco moderno- en estos años, en la que la perspectiva elevada, desde una torre o un campanario, se convierte en motivo reiterado, mucho más allá del capítulo de *Nôtre Dame de Paris* ya señalado. Como ocurre a menudo en las descripciones románticas, el poeta contemplador de modo tácito se señala a sí mismo como espectáculo. Santiago, sometido a esa mirada desde lo alto, surge como una retícula de hitos visuales marcados por la altura -torres, muy a menudo- que los hace resaltar sobre una realidad anónima e informe. Este es uno de los gestos decisivos de Neira: la opción de representar la ciudad de acuerdo con los cánones y los conflictos de la modernidad cosmopolita del momento, lo que por sí mismo relativiza el principio de localidad del referente¹³.

Estamos, pues, ante un ejercicio descriptivo que abre su objeto a contextos de referencialidad muy diversos. Es un gesto estético de notable intensidad, aunque a pequeña escala, que provoca la circulación de lo local a través de medios diferentes y entre públicos distintos. No solo se aprecia como esta identificación de Santiago como objeto estético depende de una coyuntura histórica e ideológica precisa, la de la articulación del nuevo Estado liberal, sino que la atención hacia lo representado como local se desarrolla en la medida en que esa localidad se vuelve cuestionable por cuanto se somete a la necesidad de ser representada por y para otros, aquellos que no se identifican del todo con ella. Del mismo modo, la peculiaridad representativa de un lugar como el viejo Santiago histórico solo parece hacerse evidente desde el margen que señala a la modernidad y lo sitúa en un estado de aparente suspensión inanimada. Además, hace evidente, por su propia naturaleza descriptiva, la interacción profunda entre los discursos gráficos y visuales en un entramado destinado a la compleja y no poco paradójica empresa de delimitación y proyección de la localidad desde y para contextos que la exceden. «Santiago desde la Torre del Reloj» es un texto singular de un autor menor, ligado a la proyección de un lugar literariamente menor también, pero es mucho lo que ese análisis detenido puede mostrar sobre ciertos mecanismos y dinámicas de la representación moderna [...].

¹³ Para mejor contextualizar la modernidad de Neira, resultan muy útiles las consideraciones de Chenet-Faugeras (1994 y 2012).

Bibliografía

- BRAVO PINTOS, Minia. (2014). «Transformaciones de Santa Susana y la Alameda en Santiago de Compostela: ciudad y patrimonio». *Quintana*. 13. 139-155.
- BUZARD, James. (2005). *Disorienting fiction. The autoethnographic work of nineteenth-century British novels*. Princeton. Princeton University Press.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. (2015). «Compostela como espacio de representación: el Pórtico de la Gloria. Apuntes de filología espacial». *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Antonio Chicharro (ed.). Granada. Editorial Universidad de Granada. 297-312.
- . (2016). «Topografía y alegoresis en *El primer loco*, de Rosalía de Castro». *Revista de Estudios Hispánicos*. 50. 220-241.
- . (2017). «Guías de viaje y novelas en la construcción literaria de Compostela: las estudiantinas como ficciones autoetnográficas». *Bulletin of Hispanic Studies*. 94. 9. 971-986. <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.59>.
- CASEY, Edward. (2002). *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis. University of Minnesota.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (1994). «L'invention du paysage urbain». *Romantisme*. 83. 27-38.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (2012). «Victor Hugo et le Paysage Europe: dépayser le paysage?». *Paysages européens et mondialisation 2 - Éléments de géographie littéraire*. Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet (dirs.). Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire*. [Disponible en internet](#).
- CLÉRO, Jean-Pierre. (2014). «Halbwachs y el espacio de ficción de la ciudad». *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*. Maurice Halbwachs. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas: 271-295.
- COSTA BUJÁN, Pablo. (2016). *Periferias y (des)bordes. Evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela, 1778-1950*. Santiago de Compostela. Teófilo Ediciones y Consorcio de Santiago.
- DÍAZ LÓPEZ, Juan David. (2014). «La ciudad redescubierta. El paisaje urbano en la Galicia del *Semanario Pintoresco Español*». *La ciudad y la mirada del artista. Miradas desde el Atlántico*, Alfredo Vigo Trasancos (dir.). Santiago de Compostela. Teófilo Ediciones. 381-415.
- FONTANELLA, Lee. (1996). *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
- GABILONDO, Joseba. (2016). *Before Babel. A History of Basque Literatures*. Barbaroak. <http://www.barbaroak.com/>
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2012-2013). «Dona Emilia en Compostela». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. 9. 121-142.
- HALBWACHS, Maurice. (2015). *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- MORETTI, Franco. (2000). «The Slaughterhouse of Literature». *Modern Language Quarterly*. 61. 1. 207-227.

- MORENO ASTRAY, Félix. (1865). *El viagero en la ciudad de Santiago. Reseña histórica, descriptiva, monumental, artística y literaria de esta antigua capital del reino de Galicia*. Santiago de Compostela. Tip. de José M. Paredes.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio. (11 y 26 de mayo de 1842). «Santiago desde la Torre del Relox». *El Recreo Compostelano*. 9-10. 129-132 y 148-151.
- . (14 de abril de 1844). «La ciudad de Santiago». *Semanario Pintoresco Español*. IX. 1113-1115.
- . (1950). *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos*. Estudio preliminar y edición de Benito Varela Jácome. Santiago de Compostela. Bibliófilos Gallegos.
- . (2000). *Monografías de Santiago*. Santiago de Compostela: Ara Solis- Consorcio de Santiago.
- OTERO PEDRAYO, Ramón. (1965). *Guía de Galicia*. Vigo. Galaxia.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1996). *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela. Ara Solis y Consorcio de Santiago.
- . (2014). *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. Edición de Javier López Quintáns, estudio crítico de José Manuel González Herrán, apéndices de Cristina Patiño Eirín. Alvarellos Editora y Consorcio de Santiago.
- PEÑAS RUIZ, Ana. (2011). «Márgenes del costumbrismo en *Las ferias de Madrid (1845)* de Neira de Mosquera». *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Ana Baquero et al. (eds.). Murcia. Universidad de Murcia. 159-183.
- . (2012). «Aproximación a la literatura panorámica española, 1830-1850», *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*. 8. 77-108. [Disponible en internet](#) [última consulta, 18-1-2017].
- ROSCOE, Thomas. (1838). *The tourist in Spain and Morocco. Illustrated from drawings by David Roberts*. Londres. Robert Jennings.
- STAROBINSKI, Jean. (1990). «Les cheminées et les clochers». *Magazine littéraire*. 280. 26-27.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel. (2013). «Corografías de Santiago de Compostela: La vista de la ciudad monumental del arquitecto Juan López Freire, hijo (1799)». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 60. 126. 295-335.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1989). *Santiago de Rosalía de Castro*. Barcelona. Planeta.