

CARTOGRAFÍA Y COMUNIDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

Richard L. Kagan ()*

RESUM: Cartografia i comunitat en el món hispànic.

A partir de la diferenciació establerta per Joan Lluís Vives entre veure i conèixer, l'autor tracta de diverses vistes de ciutats a l'Edat Moderna, en particular la que reproduïa la fàbrica física de la ciutat, o *urbs*, i la que representava la seva dimensió humana, jurídica i simbòlica, la *civitas*. La primera va donar lloc a les vistes corogràfiques i la segona, a les que anomena comunicèntriques. Malgrat les seves respectives capacitats, van romandre certes dificultats en representar ciutats. Les vistes i descripcions de Toledo, Ayacucho i Potosí reben una atenció detallada, a partir de l'obra de El Greco, Felipe Guaman Poma i altres pintors de l'Amèrica colonial espanyola.

Paraules clau: representacions urbanes, cartografia, corografia, *urbs*, *civitas*, món hispànic.

ABSTRACT: Cartography and community in the Hispanic world.

Following Joan Lluís Vives' distinction between seeing and knowing, the author deals with several Early Modern city views, particularly that which draws the physic fabric of a city, or *urbs*, and that which represents its human, juridical and symbolic dimension, or *civitas*. The former influenced chorographic views and the latter favoured those called communicentric by the author. Nonetheless some difficulties in representing cities remained. Urban views and descriptions of Toledo, Ayacucho and Potosí, by El Greco, Felipe Guaman Poma and other painters from the colonial society are studied in detail.

Key words: city views, cartography, corography, *urbs*, *civitas*, Hispanic world.

En un escrito de 1531 el famoso humanista valenciano Joan Lluís Vives examinó la relación entre observación y conocimiento. “La observación –escribió– empieza por el ojo”. Seguidamente Vives distinguió entre visión, un fenómeno sensorial, y entendimiento o juicio, que, como parte de la Filosofía, pertenecía propiamente a la mente.¹

La diferenciación entre ver y conocer tiene sus raíces en el *De Anima* de Aristóteles, pero Vives fue uno de los primeros pensadores en aplicar este concepto al estudio de cuadros y mapas. Según explicó, “descríbese o bien una sola cosa, verbigracia: un hombre, un árbol, o muchas de una vez, como una casa, una ciudad, una comarca, un pueblo (...). La descripción de aquellos objetos que caen bajo el dominio de los sentidos no es nada difícil, como no es dificultoso pintar lo que se tiene debajo de los ojos”. Por el contrario, continuó, “más difícil es ya pintar lo que no cae bajo el dominio de los sentidos”, una categoría que incluía tanto la “esencia” de las cosas como asuntos más abstractos, tales que la naturaleza de Dios.²

Como la mayoría de artistas noveles corroboraría, el argumento de Vives acerca de la facilidad de pintar lo que está ante los propios ojos es excesivo, pero su formulación de la diferencia entre observar y comprender está directamente relacionada con la cuestión que este artículo quiere plantear, a saber, las vistas de ciudades que trascendían la mera descripción superficial, en un esfuerzo por capturar no sólo su “aspecto” sino también, como Vives lo entendía, algo de su “esencia”. Voy a referirme a las vistas del primer tipo como vistas corográficas y a las del segundo tipo como vistas comunicébricas.³

(*) Este ensayo retoma algunas cuestiones planteadas en mi libro, realizado en colaboración con Fernando Marías, *Imágenes urbanas del mundo hispánico (1493-1780)*, El Viso, Madrid, 1998, traducido al inglés por Yale University Press, New Haven-Londres, 2000. Ensayo traducido del inglés por Xavier Gil.

1. Juan Luis VIVES, *De Tradendis Disciplinis* (1531), en Catherine LEVESQUE, *Journey through landscape in seventeenth-century Holland. The Haarlem print series and Dutch identity*, University Park (Pennsylvania), 1994, p. 19. El análisis de Levesque de las vistas del siglo XVII de Haarlem, con su énfasis en un “entendimiento de un lugar por parte de los locales”, es análogo a mi concepción de la vista comunicébrica. (El mencionado tratado de Vives tiene traducción castellana: *Las disciplinas*, en sus *Obras completas*, ed. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1948, 2 vols., II, pp. 338 y ss.).
2. Juan Luis VIVES, *Arte de hablar (De ratione dicendi)*, 1532), libro 3, cap. 1, “De la descripción”, en sus *Obras completas*, II, p. 776.
3. Para más información al respecto, véase Richard L. KAGAN, “*Urbs and Civitas* in sixteenth- and seventeenth-century Spain”, en David Buisseret, ed., *Envisioning the City. Six studies in urban*

Las vistas corográficas apenas necesitan presentación, ya que son un tipo de vistas de ciudades con las que estamos bien familiarizados y hoy en día se encuentran accesibles en postales de ciudades por todo el mundo. En la Europa moderna, cuando estas imágenes empezaron a circular en forma de grabados incluidos en atlas y libros de viajes, los términos utilizados para referirse a ellas eran diversos, en función, a menudo, del ángulo de visión utilizado. Así, se conocía a estas imágenes como perfiles, perspectivas, retratos, vistas a ojo de pájaro y planos; también había planos y elevaciones y vistas hipsográficas, iconográficas o iconoescenográficas.⁴ El vocabulario puede inducir a error. Pero cualquiera que sea la nomenclatura empleada, tales imágenes simplemente describían el “aspecto” de una población o ciudad, y por regla general lo hacían dibujando su estructura edificada o *urbs*. A este respecto, las vistas corográficas se aproximan a lo que Vives entendía como visión, una mera observación o descripción. Y sin embargo, siguiendo siempre a Vives, ver es una cosa, conocer es otra y la brecha entre ambas no es fácil de salvar. En lo relativo a ciudades, la primera hace pensar en un conocimiento de pasada, más bien superficial, mientras que la segunda supone un conocimiento más profundo, asentado en la historia de la ciudad, en las experiencias compartidas entre sus habitantes y en otros elementos parecidos. Dicho de un modo sencillo, el turista “ve” una ciudad, el residente la “conoce”.

Una brecha similar separa la vista corográfica de la comunicétrica. Con el uso habitual del equivalente artístico de unas lentes de gran angular, la primera ofrece lo que un estudioso ha definido como una “visión distante” de una ciudad.⁵ Estas vistas proliferaron en la Europa del siglo XVI y ofrecían, como en el caso de la edición de 1550 de la *Cosmographia* de Sebastian Münster, docenas de descripciones convencionales, un tanto anodinas, de otras tantas ciudades. Para corregir esta deficiencia, Georg Braun y Franz Hogenberg, editores de la serie *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1618), instruyeron a los diversos autores para que dieran vida a sus vistas de ciudades incorporando en ellas algunos elementos

geography, Chicago, 1998, pp. 73-108; y Barbara MUNDY, *The mapping of New Spain*, Chicago, 1996.

4. Para una breve introducción a estos términos y bibliografía adicional, véase KAGAN, *Imágenes urbanas*, cap. 1.

5. LEVESQUE, *Journey through landscape*, p. 47.

folclóricos y escenas de género. Semejantes detalles, escribieron, harían que “todo resulte tan claro que parezca que quien las vea tiene ante sus ojos la ciudad misma”.⁶ Pese a semejantes pretensiones, la gran mayoría de las visiones corográficas pecaban de quedarse en lo que Vives había definido como “mera observación”, ver sin conocer. El resultado era que incluso aquellas vistas que eran topográficamente correctas no permitían, ni podían permitir, que quien las mirara llegara a conocer la ciudad, a penetrar su esencia.

Este era un problema que El Greco parece haber comprendido de manera intuitiva en su *Vista y plano de Toledo* (hacia 1610), pues dentro del perímetro de la tela ofreció una imagen multivalente de la ciudad, que incluía un plano, una vista en perspectiva, una maqueta de un edificio importante y diversas imágenes alegóricas que hablaban de sendos aspectos del pasado de la ciudad: su antigüedad, en forma de una deidad fluvial; la fertilidad agrícola del lugar, en forma de una cornucopia; y su Cristianidad, en forma de un emblema alusivo al descenso milagroso de la Virgen desde el Cielo para ofrecer una casulla a San Ildefonso, el obispo toledano del siglo VI que había defendido su virginidad⁷ (figura 1). Comparada con la vista de Toledo debida a Anton Van den Wyngaerde, de 1563, una vista corográfica topográficamente correcta que presentaba la ciudad desde el norte, la *Vista y plano* de El Greco sugiere que no había una manera única ni sencilla de representar una ciudad.⁸ En efecto, la decisión de El Greco de incorporar esas varias maneras de representar una ciudad en una única imagen hace pensar que entendió que la corografía, pese a todas sus pretensiones científicas, no abarcaba ni podía abarcar la “imagen” de la ciudad entera. Una vista en perspectiva y un plano facilitaban la orientación, ofreciendo a quien los mirara una introducción a la ciudad (si se le quiere llamar así), pero estas imágenes nunca podrían ser suficientes para conocer lo que era una ciudad, tal como Vives había apuntado. Para este propósito, no bastaban las representaciones de la fábrica física de la ciu-

6. Georg BRAUN y Franz HOGENBERG, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, 1572-1617, vol. 3, introducción. Traducido de la versión en inglés que hace LEVESQUE, *Journey through landscape*, p. 46.

7. Mi enfoque múltiple en la lectura de este cuadro sigue la de Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, París, 1993, pp. 190-201 (traducción, *La invención del cuadro*, Serbal, Barcelona, 2000).

8. La vista de Van den Wyngaerde se encuentra en Richard L. KAGAN, dir., *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid, 1986, pp. 130-136.



Fig. 1 El Greco. *Vista y plano de Toledo*. Casa del Greco, Toledo

dad, de su *urbs*. Un tal conocimiento requería además una familiaridad más próxima con su historia, leyendas y tradiciones, es decir, con su elemento humano, al cual voy a referirme como *civitas*.

La *Vista y plano* de Toledo de El Greco habla directamente de la diferencia entre vistas corográficas y comunicéntricas. Si las primeras miran la *urbs*, las otras se fijan en la *civitas*, el elemento humano en la ciudad, que es el que, en un contexto urbano, se acerca a lo que Vives llamó la “esencia de las cosas”. De esta manera, la vista comunicéntrica es análoga a lo que el geógrafo británico Peter Jackson llama “un mapa de significado”, que consiste en un mapa de un determinado lugar en el cual se arraciman experiencias, creencias, recuerdos y tradiciones —en otras palabras, un sentido de comunidad— compartidos por la gente que vive allí.⁹ La cartografía

9. Peter JACKSON, *Maps of meaning. An introduction to cultural geography*, Londres, 1994. El sentido de lugar o pertenencia a que aquí me refiero se aproxima también al *genius loci* de Aldo ROSSI (véase su *The architecture of the city*, Cambridge, Mass., 1982, p. 97; traducción castellana, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, 10ª ed.) y al “lugar de memoria” de Pierre NORA, un lugar donde confluyen historia local y memoria: véase su “Between memory and history: Les lieux de mémoire”, *Representations*, 26 (1989), pp. 7-25; y, con carácter más general, los volúmenes por él dirigidos *Les lieux de mémoire*, 3 vols., Gallimard, París, 1984-1992.

científica, iniciada a finales del siglo XV, solía reducir las ciudades a una serie de formas y figuras elementales y seguidamente las representaba como una parrilla matemática, bien ortogonalmente, bien en perspectiva. Vives definió esta manera de mirar una ciudad como descripción, un término que, por lo menos durante la Edad Moderna, presuponía igualmente un mínimo de rigor y verosimilitud topográfica.

En contraste, la vista comunicétrica no pretendía, por lo común, ofrecer una representación medida y topográficamente fiel de una ciudad determinada, aunque, de todos modos, no dejaba de incorporar a menudo algunos de los elementos cartográficos asociados con la descripción. La objetividad no era su punto fuerte. Antes bien, celebraba la subjetividad, el ver el mundo, por así decirlo, a través del cristal de la comunidad a la que quería describir. La vista comunicétrica solía ser deliberadamente idiosincrática y estar llena de distorsiones topográficas destinadas a subrayar el tamaño y la importancia global de una ciudad. Otra de sus características era su tendencia a sustituir las “panorámicas distantes” propias de la corografía por estampas cercanas de ciertos elementos concretos (plazas, catedrales, monumentos públicos) que servían como iconos o símbolos de la ciudad en su conjunto. No en vano, tales elementos estaban asociados a la historia de la ciudad y además ayudaban a los moradores a forjar su propia identidad comunitaria. Así, por medio de lo que puede ser definido como proceso de “representación metonímica”, la proyección comunicétrica destacaba aquellos lugares que eran claves en la definición que una comunidad determinada hacía de sí misma. En el caso de la Roma renacentista hubiera sido probablemente la Basílica de San Pedro; en Venecia, la catedral de San Marcos y su plaza adyacente; en Sevilla, la Giralda. De modo parecido, en la América española los artistas solían representar las ciudades de un modo comunicétrico fijándose en la plaza, el elemento urbano característico del tipo de civilización que los españoles querían imponer en el Nuevo Mundo.¹⁰

De ello se deriva que las vistas comunicétricas estaban pensadas habitualmente para públicos muy distintos al de las vistas corográficas publicadas en atlas y libros de viajes como el *Civitates*. Estos últimos solían ser el

10. Para representaciones comunicétricas de Sevilla y de otras ciudades españolas, véase KAGAN, “*Urbs and Civitas*”; para Méjico, MUNDY, *Mapping New Spain*.

producto de libreros e impresores comerciales que tenían su público entre lectores que carecían de un conocimiento o experiencia directos de las ciudades que allí se representaban. Los impresores, por tanto, preferían las vistas panorámicas que resaltaban la situación topográfica de la ciudad juntamente con su aspecto y traza general, un modo de representación que no sólo hacía inteligibles las ciudades lejanas para viajeros sedentarios sino que también proporcionaba una comparación fácil con otras ciudades con las cuales pudieran estar ya familiarizados. Por contra, las vistas comunicéntricas estaban destinadas, por lo menos en primer lugar, a un público local, un público que presumiblemente ya conocía de antemano lo suficiente del “aspecto” de la ciudad expuesta, es decir, de su apariencia física, así como de sus costumbres, historia y tradiciones. Por lo tanto, la necesidad de descripción –el *sine qua non* de las vistas corográficas– era de importancia secundaria. También lo era la necesidad de proporcionar medios para comparar una ciudad con otras. De hecho, las vistas comunicéntricas hacían justamente lo contrario, la exaltación deliberada de una ciudad en detrimento de las otras, de un modo muy parecido a como el famoso cartel de Manhattan de Saul Steinberg (1967) presentaba este distrito de Nueva York a tamaño mayor que el natural. Las vistas comunicéntricas tenían también incorporadas en su seno mensajes de especial importancia para los miembros de la comunidad representada, mensajes que podían fácilmente escapar al espectador que no contara con la información oportuna al respecto. Las vistas comunicéntricas eran, en este sentido, parroquiales sin pudor, pues celebraban de un modo plenamente consciente las virtudes singulares que contribuían a definir una ciudad determinada.

Esta actitud de dar bombo a lo propio no era inusual, en absoluto. La gran mayoría de los habitantes de una ciudad pregonan los méritos de su comunidad y desdeñan los de otras. Pero en el mundo hispánico las vistas comunicéntricas adquirieron un sentido adicional por cuanto, ya en la Edad Media, los habitantes de las ciudades se veían a sí mismos encaramados peligrosamente en el filo de la frontera simbólica que protegía y separaba a la Cristiandad de los infieles, los cuales se encarnaban primero en los musulmanes a los que había que expulsar de la Península Ibérica, y después en los millones de indios con quienes toparon en el Nuevo Mundo. Esta singular atalaya transformaba cada ciudad y cada población, por humilde que fuera, en un símbolo de *policía*, una palabra que a partir del siglo XVIII sería comúnmente entendida como las fuerzas de la ley y el

orden, pero que previamente era interpretada, siguiendo a Aristóteles, en términos de la *res publica*, una comunidad organizada de ciudadanos gobernados por la ley. Por lo tanto, *policía* pasó a significar buen gobierno, especialmente el orden, la paz y la prosperidad que proporcionaba el gobierno juicioso. *Policía* también quería decir destreza, refinamiento y modales, términos todos ellos asociados estrechamente al concepto ciceroniano de *urbanitas*, palabra cuyo significado se entiende bien en oposición a *rusticitas* o *rusticus*.¹¹ De esta manera *policía* representaba una combinación de dos conceptos: uno, público, ligado a la ciudadanía en un grupo político organizado; el otro, referido al comportamiento personal y vida privada, ambos inseparables de la vida urbana. Además, *policía* también tenía un importante componente religioso, resumido en la expresión “*policía cristiana*”, un concepto que en última instancia derivaba de San Agustín así como de los escritos españoles acerca de la “comunidad cristiana”.¹² En realidad, Cristianismo y ciudad estaban tan íntimamente relacionados en el pensamiento español que la mayoría de los misioneros en el Nuevo Mundo creían que sería imposible convertir a los amerindios salvo que se les obligara a vivir en los que llamaron “pueblos formados”.¹³ A ello respondía la política, iniciada en la década de 1530, orientada a desplazar a los nativos desde sus moradas tradicionales a asentamientos planificados, las “reducciones”, uno de cuyos objetivos era facilitar su rápida conversión a lo que los españoles consideraban que era la vida civilizada.

Policía, en suma, comportaba todos los beneficios resultantes de la vida urbana: ley, orden, moralidad y religión. Además, la *policía* radicaba en el mismo núcleo del imperio que los españoles querían levantar en el Nuevo Mundo, un imperio que, si se le examina desde una perspectiva

11. Mi entendimiento de los orígenes griegos y latinos de *policía* deriva principalmente del ensayo de Emile BENEVISTE “Deux modèles linguistiques de la cité”, en sus *Problèmes de linguistique générale*, París, 1974, vol. 2, pp. 272-280.

12. Además de San Agustín, véase Francesc EIXIMENIS, *Regiment de la cosa pública*, Valencia, 1499 (ed. facsímil, Valencia, 1991), cuyas ideas acerca de la ciudad se encuentran resumidas en Antonio ANTELO IGLESIAS, “La ciudad ideal según Fray F. Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo”, en *La ciudad hispánica*, Madrid, 1985, vol. 1, pp. 19-50. Las ideas de Santo Tomás de Aquino sobre las ciudades pueden encontrarse en su tratado *On kinship. To the king of Cyprus*, ed. y traducción de Gerald B. Phelan, Toronto, 1949, pp. 68-80.

13. Sobre este aspecto, véase Gerónimo de MENDIETA, *Historia eclesiástica indiana* (1595), ed. Francisco Solano y Pérez-Lila, Atlas, Madrid, 1973, vol. 2, pp. 87-88.

estrictamente jurisdiccional, era poco más que un “imperio de ciudades”, cada una de ellas dotada de “buena policía”, por lo menos en teoría. Los escritores de la época evocaban estas conexiones en las historias locales y en varias *laudatiae urbes*, un género expresamente dedicado a la autopromoción urbana y a la celebración de aquellas virtudes, tanto cívicas como religiosas, que hacían de cada comunidad algo único. La idea subyacente en esos tratados era definir la ciudad no tanto como una unidad física sino sobre todo como una idea moral o cívica. Los artistas siguieron este mismo camino, aunque, como se ve en el caso de El Greco, tuvieron que hacer frente a la dificultad adicional de combinar la descripción de la *urbs* con la evocación de la *civitas* dentro de un mismo marco visual. La solución a este problema concreto se hallaba en la visión comunicéntrica, es decir, en la visión que “dibujaba el mapa” de las ciudades mediante unos procedimientos que tenían poco que ver con la descripción.

* * *

En relación con las vistas comunicéntricas en la América colonial española, quiero subrayar que la historia de este tipo de imagen empezó allí mucho antes de 1492. A lo largo y ancho de América, los autóctonos encontraron diversos medios (manuscritos, maquetas, mapas) para expresar sus propias ideas acerca de la vida urbana, algo que queda ilustrado por el “mapa” de Texúpa, una pequeña comunidad mixteca en los altos cercanos a Oaxaca, en el Méjico meridional central, que data de 1581.¹⁴ Este mapa pertenece a las *Relaciones geográficas*, el proyecto de Felipe II de obtener información geográfica detallada de sus dominios americanos. Como parte de este proyecto, las autoridades municipales recibieron instrucciones de proporcionar al rey una descripción o “traza”, es decir, un plano, de su población o ciudad. En el caso de Texúpa, esto es precisamente lo que hizo el artista local, probablemente un nativo, tal como sugiere claramente el plano insertado en primer término del mapa. En este caso, sin embargo, el artista, como El Greco, describió Texúpa de modo comunicéntrico, en particular mediante el uso de varios glifos emblemáticos que

14. Sobre las vistas comunicéntricas en la Nueva España del siglo XVI, véase MUNDY, *Mapping of New Spain*.

hacían referencia a varios episodios del pasado prehispánico de la comunidad, entre ellos el pictograma. En este caso, consistía en el símbolo de una colina, en el cual la representación de un templo coronado por una joya azul turquesa significaba “lugar de azul”, una alusión al antiguo nombre mixteca de la comunidad, pues Texúpa era un nombre nahualt impuesto por los aztecas a finales del siglo XV. Finalmente, parece que el artista se refiere a las tensiones que acompañaron la conquista más reciente de la ciudad, la de los españoles, mediante el procedimiento de cubrir claramente con huellas (símbolo nativo de movimiento y viaje) la nueva parrilla urbana de Texúpa. En este sentido, los glifos incorporados en la traza de Texúpa despertaban recuerdos de lo que los nativos residentes pensaban todavía que era el “lugar de azul”¹⁵ (figura 2).

El mapa de Texúpa no es en modo alguno único. Aparecen glifos con mensajes históricos similares en por lo menos dos docenas de mapas relacionados con las *Relaciones geográficas*. Según los han interpretado los historiadores del arte, esos mapas hablan de la supervivencia de tradiciones artísticas prehispánicas durante la época posterior a la conquista. También son indicio de que las nociones indígenas de comunidad habían asimismo sobrevivido a la conquista española. Aquí es de importancia central la idea de que, si bien una población o ciudad podía presentar ciertos rasgos arquitectónicos distintivos, tales como un templo o una fortaleza, no se la concebía primordialmente como una unidad geográfica o topográfica, es decir, como una *urbs* en el sentido europeo del término. Una población era inseparable de la historia, tradiciones y creencias religiosas de la gente que vivía en ella, un concepto de comunidad que se acercaba a las ideas dominantes en Europa sobre la *civitas* y que también caracterizaba a las visiones comunicéncricas de la sociedad colonial. Para ilustrar este punto voy a empezar con una serie de vistas urbanas realizadas por Felipe Guaman Poma de Ayala, el autor andino del siglo XVII, antes de pasar a considerar otra serie de imágenes urbanas, en particular las producidas en Potosí, que parecen ejemplificar vistas que mostraban el mapa de esas comunidades de una manera que tenía poco que ver con la descripción de una *urbs*.

15. Mi interpretación de este mapa deriva del texto de la “relación geográfica” de Texúpa (véase la nota anterior), así como de Joyce Waddel BAILEY, “Map of Texúpa (Oaxaca), 1579: A study of form and meaning”, *Art Bulletin*, 54 (1972), pp. 452-472; y MUNDY, *Mapping New Spain*, pp. 158-159.

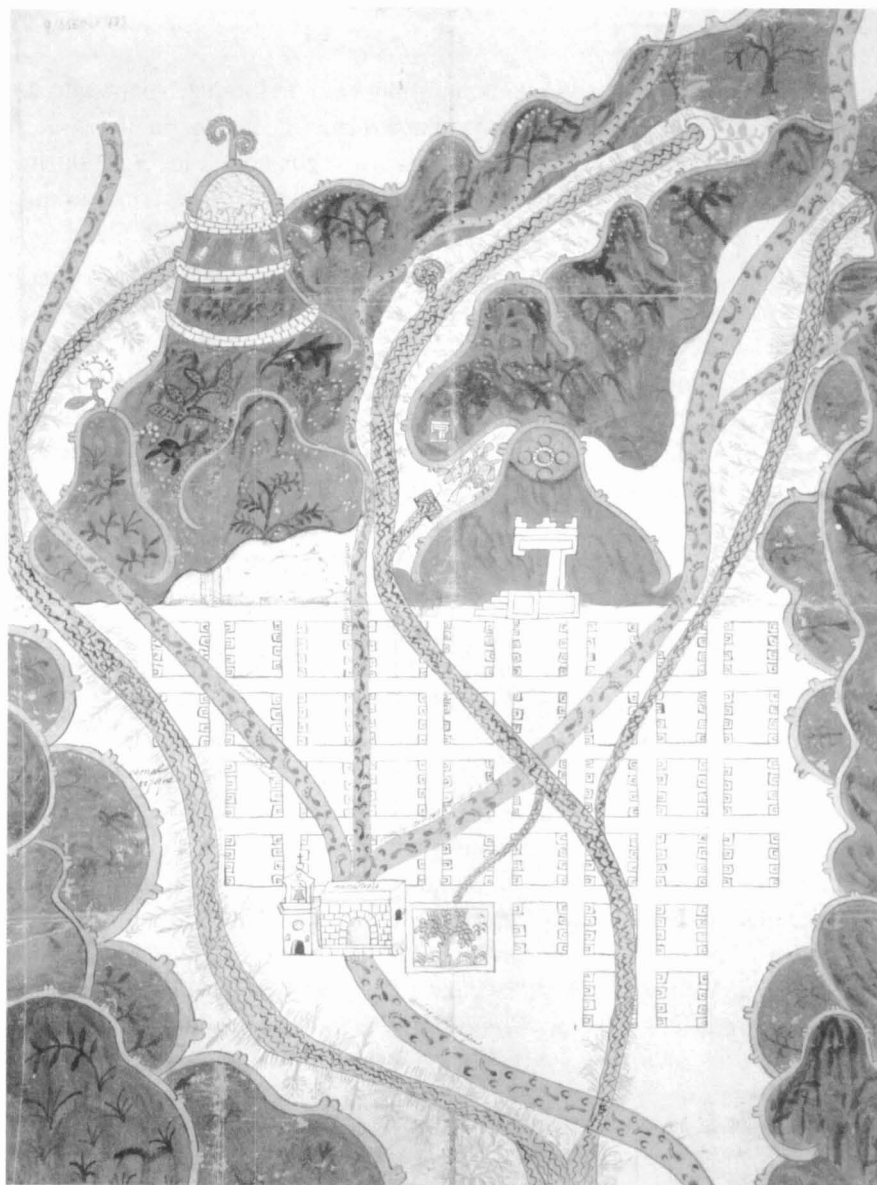


Fig. 2. *Mapa de Texúpa (1581), de las "Relaciones geográficas", Real Academia de la Historia, Madrid*

* * *

Nacido alrededor de 1546, Guaman Poma era un indio cristianizado de Guamanga, el Ayacucho moderno, una población situada en los Andes actualmente peruanos. Después de ciertos tropiezos con la ley a propósito de unas reclamaciones sobre tierras, Guaman Poma se embarcó en lo que llamó una “gira mundial”, hacia 1600 que, andando los años, le llevaría a instalarse en Lima, donde, alrededor de 1613, se puso a escribir su masiva *Nueva corónica y buen gobierno de las Indias*, un tratado con el que quería ilustrar al rey español sobre sus reinos peruanos. Se ha escrito mucho sobre la *Nueva corónica*, en su doble faceta de fuente para el conocimiento de las tradiciones nativas y de extensa exposición del maltrato de que fue objeto la población indígena peruana, pero su capítulo dedicado a las “ciudades y poblaciones” del Perú ha sido ignorado, salvo unas pocas excepciones.¹⁶

En términos europeos, la descripción que Guaman Poma realiza de estas ciudades combinaba geografía con corografía. La geografía se manifestaba en un “mapamundi de las Indias”, que se centraba en los cuatro *suynos* o provincias del imperio incaico anterior, llamado Tihuantisuyo.¹⁷ El mundo de Guaman Poma era el mundo incaico, si bien el mapa que preparó para describirlo era europeo en la medida que empleaba una retícula rudimentaria para indicar con precisión la localización de diversas poblaciones: Santa Fe de Bogotá, al norte; Santiago de Chile y Tucumán, al sur. Sin embargo, Guaman Poma atribuyó una importancia especial a Cuzco, la antigua capital incaica. En una demostración simbólica de la importancia de la ciudad, la situó en el centro de su mapa, flanqueada por los escudos de Castilla y del Papado.¹⁸

La sección corográfica que venía a continuación seguía la pauta de tratados geográficos del tipo *Civitates orbis Terrarum*, pues incluía bre-

16. De las varias ediciones actualmente disponibles, he manejado Felipe GUAMAN POMADE AYALA, *Nueva coronica y buen gobierno*, ed. Franklin Pease, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980, 2 vols.

17. *Ibidem*, II, pp. 354-355.

18. Véase Rolena ADORNO, *Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lima, 1989, p. 184.

ves descripciones escritas junto a una serie de vistas urbanas dibujadas a pluma y tinta. Los historiadores de la arquitectura han solido desestimar estas imágenes por no proporcionar gran cosa en términos de especificidad y detalle topográfico, y, sin embargo, son de inmensa importancia simbólica y ofrecen información crucial sobre la idea, ya que no sobre el “aspecto”, de las ciudades peruanas a inicios del siglo XVII.¹⁹

Fuera la que fuese la conmiseración que Guaman Poma sentía por aquéllos a los que regularmente se refería como “los pobres indios” a causa de sus sufrimientos, su visión urbana era más española que incaica, según se puede argüir a la luz de la preminencia que concedió a la plaza central, uno de los rasgos definitorios de la planificación urbana española en el Nuevo Mundo. Este modelo urbano concreto hizo su aparición inicial en su bosquejo de “la Ciudad del Cielo”, una ciudad cuyo diseño en cuadrícula seguía la Jerusalén celestial descrita en el Libro del Apocalipsis y la Ciudad de Dios de San Agustín, aunque en su caso la fuente de varios pisos en el centro de la plaza se inspiraba en una levantada en Lima al inicio del siglo XVII. La plaza aparece enmarcada por dos iglesias y otros edificios varios, los cuales, a su vez, están rodeados por una muralla maciza y almenada (en la cual está inscrito, en quechua, “La ciudad de Dios es para los pobres que cumplen sus Mandamientos”). También la Ciudad del Cielo gozaba de la atenta protección de Dios, de su Hijo y la

19. Entre la bibliografía sobre estas vistas figuran Lorenzo Eladio LÓPEZ Y SEBASTIÁN, “La iconografía imaginaria de las ciudades andinas en la ‘Nueva Corónica y buen gobierno’ de Felipe Guaman Poma de Ayala”, en *América y la España del siglo XVI*, Madrid, 1983, II, pp.213-230 (un tratamiento formalista); Jean-Philippe HUSSON, “Les villes peruviennes vues par Felipe Waman Puma de Ayala. Un cas particulier: Cuzco”, en *La ville en Amérique espagnole coloniale*, París, 1984; y Juan M. OSSIO, “Guaman Poma: Nueva crónica y carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino”, en *Ideología mesiánica del mundo andino*, ed. Juan M. OSSIO, Lima, 1973, pp. 155-213. Véase asimismo Raquel CHANG-RODRÍGUEZ, “Un itinerario simbólico: las ciudades y villas de Felipe Guaman Poma de Ayala”, en *Libro homenaje a Aurelio Miro Quesada*, Lima, 1987, I, pp. 320-336; y su trabajo más reciente “Las ciudades de *Primera corónica* y los mapas de las *Relaciones geográficas de Indias*: un posible vínculo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21 (1995), pp. 95-119. A efectos de comparación, véanse los mapas y planos en Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, *Y no hay remedio*, ed. Elías Prado Tello y Alfredo Prado Tello, Lima, 1991, pp. 42-44.

Virgen. En suma, la ciudad aparecía pacífica y ordenada, sin manifestación ninguna de pecado (figura 3).

En relación con las ideas de San Agustín, ninguna de las ciudades terrenas peruanas podía compararse con la Ciudad del Cielo, aunque todas ellas (con la notable excepción de Cuzco) aparecían en la *Nueva coronica* como clones de la misma, es decir, como un racimo de edificios apiñados alrededor de una gran plaza central. Esta uniformidad es importante, porque sugiere que la concepción urbana de Guaman Poma era más sensible a la *civitas* que a la *urbs*, especialmente según aquélla se manifestaba en la piedad de la ciudadanía, la *policía* y la particular manera con la que las autoridades locales trataban a la población nativa. En otras palabras, cuando concibió sus vistas de las ciudades del Perú, lo hizo de un modo comunicéntrico, representándolas no tanto en términos de los rasgos característicos de su *urbs* como en términos de la calidad de su *civitas*.

En este terreno, ninguna de las ciudades de Guaman Poma era igual a

otra. Algunas eran mucho más importantes que el resto y Guaman Poma mostró esas diferencias introduciendo en las vistas urbanas algunas claves visuales, utilizando la plaza como el símbolo a través del cual podía sopesarse el carácter de unas y otras comunidades. Algunas de esas claves eran manifiestamente negativas, como es el caso de su vista de Trujillo, en la que dos hombres aparecen batiéndose en duelo en la plaza. Otras, en cambio, como Chuquiapu, la moderna La Paz, eran ciudades de “policía, cristiandad, caridad y amor vecinal”. Entretanto, Lima, la capital virreinal, era una ciudad donde prevalecía la “buena justicia”, una cualidad que ayuda a explicar las razones por las que Guaman Poma utilizó en la vista correspondiente el potente símbolo



Fig. 3. Felipe Guaman Poma. *La ciudad del cielo*, ca. 1614, de su “*Nueva coronica y buen gobierno de las Indias*” Biblioteca Nacional, Madrid

de la horca para subrayarlo. Debo añadir que esta vista urbana era totalmente imaginaria, salvo su fuente: un agrupamiento denso de edificios grandes y de varios pisos que ponía de relieve la importancia de la ciudad. Era particularmente notable la iglesia que ocupaba gran parte del primer término de la vista, una iglesia de mayor tamaño del que le correspondía. La catedral de Lima era grande para la tónica del Perú del siglo XVII, pero no se acercaba, ni con mucho, a la iglesia dibujada en la vista, la cual parece querer representar lo que Guaman Poma definió como “cristiandad” limeña. Con todo, el cuerpo que colgaba de la horca levantada en medio de la plaza era otro símbolo potente, que corroboraba su argumento de que Lima era una ciudad donde prevalecía la “buena justicia” (figura 4).

Se trazaron vistas comunicéncricas de distintos tipos a lo largo y lo ancho de Hispanoamérica, y no va a ser posible tratar de todas ellas aquí. En algunos casos tomaron la forma de retratos con vistas, una forma artística que combinaba en uno dos géneros artísticos distintos, en un intento de expresar la vinculación de un individuo a la comunidad que se representaba. Tales vistas acostumbraban a mostrar a criollos prominentes, y es de particular interés el de Doña Mariana Belsunse y Salazar, actualmente en el Brooklyn Museum de Nueva York (figura 5). Mariana, una criolla de renombre en la Lima del siglo XVIII, era una mujer conocida ante todo por su tumultuosa vida personal, pero su retrato está hecho con el propósito de exhibir su riqueza, importancia social y conciencia cívica, según se desprende de la serie de arcos, un paseo arbolado y

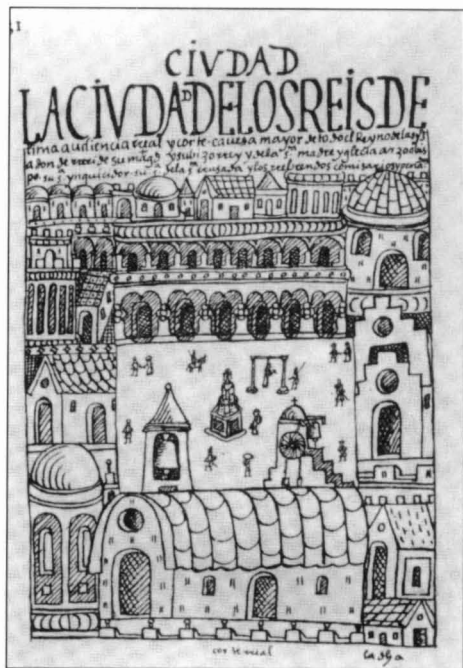


Fig. 4. Felipe Guaman Poma. *La ciudad de los Reyes, Lima*, ca. 1614, de su “*Nueva corónica y buen gobierno de las Indias*”, Biblioteca Nacional, Madrid

una fuente, que evocan el parque que ella y su marido legaron a la ciudad alrededor de 1755 (actualmente, la Plaza de Acho).²⁰ Como retrato con vista, el cuadro formula una proclama doble y abierta, pues no sólo procura subrayar la posición de Mariana en el seno de la sociedad limeña, sino también memorar su compromiso con la ciudad. Mostrando su contribución personal al embellecimiento de la *urbs* y pasando oportunamente por alto toda referencia a su vida privada, el cuadro pretende, según parece, salvar su posición en la *civitas* constituida por la elite criolla limeña.

Más inusuales son los retratos con vista que muestran a *curacas*, los señores nativos que en tiempos del imperio inca ejercieron la autoridad política y religiosa en comunidades esparcidas por todo el Perú. Pese a que la conquista española minó la autoridad tradicional del curaca y pese a la paulatina cristianización, algunos de ellos consiguieron conservar su papel tradicional como intermediarios espirituales entre su comunidad y el mundo exterior, un papel que es exaltado en una vista de Chinchero, una ciudad mercado cercana a Cuzco.²¹ Aquí el retrato con vista forma parte de una composición de mayor tamaño dedicada a la coronación de la Virgen de Montserrat, una advocación mariana por la que esa comunidad sentía una devoción fuerte. Acabado en 1693 y expuesto en la iglesia parroquial de la población, el cuadro era obra de Francisco Chihuantito, un artista indígena, natural de Chinchero, cuyo estilo reflejaba la exuberancia de la escuela cuzqueña de pintura. Hay datos que hacen pensar que el curaca de Chinchero, Pascual Amau, encargó el cuadro para honrar la relación que la población mantenía con la Virgen y para celebrar su propio papel personal como intermediario de la comunidad espiritual con la Divinidad. Mide unos cuatro metros por tres, y se centra en la Virgen de Montserrat. Aparece sentada, con el Niño Jesús en su regazo, y dos ángeles colocan una corona en su cabeza, bajo la atenta mirada de Dios Padre y de la corte celestial. Para nuestros propósitos, la parte más significativa del cuadro está situada en la parte inferior derecha, donde Chihuantito insertó una vista de Chinchero, representado metonímicamente por su iglesia y su atrio anexo. La vista

20. Véanse detalles en Ricardo PALMA, *Tradiciones peruanas, 1870-1915*, III, pp. 149-154; y *Converging cultures. Art & identity in Spanish America*, ed. Diana Fane, Nueva York, 1996, pp. 236-237, donde el retrato es reproducido en color.

21. Susan E. RAMÍREZ, *The world upside down. Cross-cultural contact and conflict in sixteenth-century Peru*, Stanford, 1996, p. 161.



Fig. 5. Anónimo. *Retrato de Doña Mariana Belsunse y Salazar (siglo XVIII).*
Brooklyn Museum, Nueva York

también incluye una procesión religiosa, emblemática de la *civitas* local, encabezada por el curaca, al que se identifica gracias a la inscripción “M[ayor] D[omo] Pascual Amau”. Así, este cuadro, además de celebrar a Chinchero y su particular devoción a la Virgen de Montserrat, conmemora la posición dirigente de Amau en su comunidad junto a su función tradicional de mensajero espiritual entre este mundo y el próximo²² (figura 6).

La procesión religiosa de este cuadro nos presenta otra forma de vista comunicéfrica: aquella en la que una procesión religiosa sirve para retratar una *civitas*. A tales imágenes, muy comunes en el arte europeo (la *Procesión en la Plaza de San Marcos*, de Gentile Bellini, 1496, no es sino un ejemplo entre tantos), no se las suele considerar como vistas urbanas, y, sin embargo, iluminan, en un contexto local, el modo en que muchas comunidades querían verse a sí mismas, a saber, como *civitas christiana* o comunidad santa unida por la fe. Esto es lo que hizo Guaman Poma en su vista de Arequipa,



Fig. 6. Francisco Chihuantito. *Virgen de Montserrat*. Iglesia parroquial de Chinchero, Perú. Detalle con vista de la iglesia y pueblo de Chinchero.

22. Este cuadro es reproducido y comentado con brevedad en Pedro MACERA, *La pintura mural andina, siglos XVI-XVII*, Lima, 1993, p. 63. Véase también Teófilo BENAVENTE VELARDE, *Pintores cuzqueños de la colonia*, Cuzco, 1995, pp. 80-84. Para otros cuadros, un poco posteriores, que representan a curacas en el contexto de su población, véase Gisbert, *Mitos*, pp. 94-95. De particular interés es el retrato con vista pintado en el tablero de un órgano que se hallaba en la igle-

donde se muestra una procesión religiosa celebrada para imprecicar el final de la erupción del Misti, un volcán cercano. Entretanto, unos artistas de Cuzco, en su intento de retratar su comunidad racialmente heterogénea como una *civitas christiana*, mostraron una clara preferencia por la procesión anual del Corpus Christi, una celebración en la que desfilaban por igual representantes de la población indígena de la ciudad, muy numerosa, y miembros de la élite local, tanto españoles como criollos. En un cuadro anónimo de finales del siglo XVII que reproduce esta procesión, la ciudad es mostrada de dos maneras: como *civitas*, reunida en la procesión a su paso por la plaza, y como *urbs*, representada metonímicamente por la catedral (figura 7).

En buena medida, la misma idea se encuentra en representaciones locales de Potosí. Fundada en 1545 a los pies del popularmente llamado Cerro Rico, Potosí creció vertiginosamente hasta alcanzar los 100.000 habitantes hacia 1600, pese a su clima extremo y a estar emplazada a una altitud de unos 4.000 metros. Su riqueza se transformó en iglesias, cuya elaborada fachada barroca delataba los gustos advenedizos de los propietarios de minas que las encargaron. Potosí venía a ser el equivalente de Carson City: una áspera población minera sacudida por luchas entre clanes



Fig. 7. Anónimo. *Procesión de Corpus Christi en Cuzco (siglo XVIII)*. Museo Pedro de Osma, Lima ca.1700

sia de Jesús de Machaca, un pueblo situado en una zona estéril del Altiplano boliviano, a unos 60 km. al suroeste de La Paz. Realizado probablemente a inicios del siglo XVIII, en un estilo *naïf* que denota influencias indígenas, presenta a un curaca y a su esposa de rodillas, en la postura clásica del orante, frente a un pueblo, que manifiestamente es Jesús de Machaca. El pueblo es representado metonímicamente por una iglesia maciza, cuyo estilo recuerda al de la iglesia parroquial que todavía está hoy en día allí mismo. También contiene un esbozo del atrio de la iglesia, grande y abierto, y unos pocos edificios colindantes. Se desconoce la identidad del curaca, pero el hecho de que se hiciera retratar en postura orante, ante la comunidad de la que nominalmente era cabeza, habla de su propósito de resaltar su papel tradicional como intermediario religioso.

y con muy poco de aquella *policía* que las ciudades españolas en América supuestamente poseían. A lo largo de los siglos XVI y XVII los artistas e impresores europeos solían identificar Potosí con el Cerro Rico, la fuente de su inmensa riqueza minera. Pero mostraron muy poco interés en Potosí como ciudad, a la que por lo general presentaron en términos perfectamente convencionales. Por contra, los artistas locales adoptaron una perspectiva más comunicéfrica e invirtieron esas polaridades. Para ellos, el Cerro Rico, la *raison d'être* de Potosí, era importante, pero Potosí, como *civitas*, lo era más.

Esto se cumple, por ejemplo, en la vista de la ciudad debida a Guaman Poma, quien relegó el Cerro al trasfondo de la vista, mientras que destacó una plaza rodeada de iglesias y varios edificios seculares. En cuanto tal, la vista guardaba poca relación con Potosí, cuya plaza mayor, la Plaza de Regocijo, no era en absoluto su elemento urbano más característico. Con todo, al hacer de la plaza, acostumbrado símbolo de *policía*, el centro de su dibujo, Guaman Poma quiso presentar Potosí como una comunidad que estaba dedicada por completo, según él mismo escribió, al “servicio de Dios”. La tranquilidad que mostraba la plaza corroboraba también lo que decía su descripción textual anexa, en la que, sin ambages, afirmaba de los habitantes de Potosí que eran “buena gente, honrada de valor, cristianos, tienen caridad, amor al prójimo, y tiene muchos monasterios, iglesias y policía, plata como piedra, oro como polvo, sin cuentos y sin millares... todo servicio de Dios”²³ (figura 8).

El evidente comunicentrismo de la descripción de Potosí por Guaman Poma aparece también en la obra de otros artistas andinos vinculados a esa población minera. Resulta de particular interés Melchior Pérez de Holguín (1665/70-1732), probablemente el más consumado artista peruano de finales del siglo XVII e inicios del XVIII y autor de *La entrada del Virrey Morcillo en Potosí* (Museo de América, Madrid),²⁴ un cuadro que describe los festejos organizados por el gobierno municipal en 1716 con ocasión de la visita virreinal. Por su composición, el cuadro de Holguín significa quizá la vista comunicéfrica más compleja de las pintadas para una ciudad colonial española, dado que lo componen tres escenas separadas, cada una de ellas dedicada a un

23. GUAMAN POMA, *Nueva corónica y buen gobierno*, II, p. 404.

24. Para detalles, véase Teresa GISBERT y José de MESA, *Holguín*, La Paz, 1977.

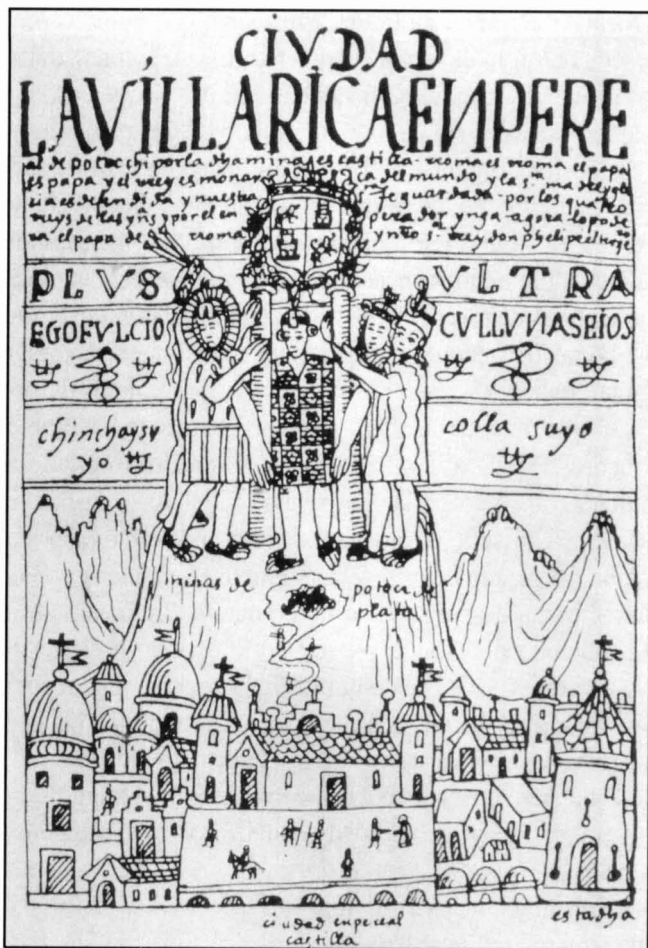


Fig. 8. Felipe Guaman Poma de Ayala, Potosí ca. 1614, de su "Nueva coronica y buen gobierno de las Indias," "Biblioteca Nacional". Madrid

momento distinto de la recepción al virrey, y destinadas a proclamar lo que Potosí, como vasalla leal, había hecho para recibir a tan destacado oficial real. La mayor de las tres escenas muestra la entrada ceremonial del virrey en Potosí, y aunque cuenta con muchos detalles arquitectónicos interesantes (las fachadas de las casas a lo largo de la calle de Hoyos, la iglesia parroquial de San Martín, que conserva intactas su fachada y su torre del siglo XVII), Hol-

guín estaba menos interesado en Potosí como *urbs* que como *civitas*. La última es representada simbólicamente por clérigos, miembros del concejo y nobles, todos los cuales forman parte del entorno del virrey. Pero la *civitas* de este cuadro incorpora asimismo a todo un mundo de gente común que miraba el discurrir del cortejo, algunos de los cuales aparecen acompañados de sus criados, indios o negros. Es interesante que Holguín se incluyera a sí mismo en la *civitas*, gesto con el que proclamó que, como mestizo, también él formaba parte de la comunidad representada en la tela. De esta manera Holguín, que era un auténtico pregonero de las excelencias de su ciudad, quiso representar Potosí como una comunidad próspera, racialmente heterogénea pero armoniosa, una auténtica sociedad civil en el mejor sentido del término. El Cerro Rico, símbolo de sus riquezas y origen de tantos de los problemas de la población, queda relegado al fondo del pequeño cuadro insertado en la parte superior izquierda, que muestra la bienvenida oficial que se tributó a Morcillo en la plaza mayor.²⁵ Con todo, al igual que sucede en la estampa principal, Holguín sólo estaba interesado en la *urbs* en la medida en que servía como marco donde Potosí podía desplegarse como comunidad humana, un marco que cumplía esta función en el sentido literal en la escena insertada en la parte derecha. Según parece, la idea de conjunto era la de crear una imagen de Potosí como una comunidad festiva, cuya lealtad a la monarquía hacía olvidar las divisiones faccionales a la que de ordinario estaba sometida. Se trataba de una imagen idealizada, pero nos dice mucho acerca de cómo Holguín, y, por extensión, otros miembros de su comunidad, visualizaron la comunidad en la que vivían (figura 9).

Una vista comunicéfrica de Potosí y el Cerro Rico un tanto distinta es la que se encuentra en un cuadro de inicios del siglo XVIII, comúnmente conocido como *La Virgen del Cerro de Potosí*, en el Museo Casa de la Moneda de la ciudad. Obra de un artista anónimo, posiblemente de origen mestizo o nativo, el cuadro inviste al Cerro Rico y a Potosí de un significado espiritual que está ausente en la gran mayoría de las vistas de Potosí del siglo XVIII, y en particular en las de artistas europeos (figura 10).

25. Compárese esta vista de una plaza con la vista de Francisco Javier de Mendizábal, de mediados del siglo XVIII, reproducido en J.T. REVELLO, *Adición a la relación descriptiva de mapas, planos y dibujos del Virreinato de Buenos Aires existentes en el Archivo General de las Indias*, Madrid, 1927, lámina lxxv.

Una interpretación que se ha dado a este cuadro encuentra en él símbolos religiosos de la época prehispánica, referidos, al parecer, al culto de Pachmama, la guardesa inca de los poderes de fertilidad de la Tierra y diosa cuyo culto estaba muy extendido por todos los Andes, la región de Potosí incluida.²⁶ Tales elementos incaicos pueden hallarse presentes, pero, en mi opinión, es mejor interpretarlo como una alegoría histórica que ilustra el descubrimiento del Cerro Rico en 1545 por un indio cristianizado llamado Gualpa, y la fundación de la Villa Rica e Imperial de Potosí al año siguiente. Diversas versiones de la historia circularon desde el siglo XVI y fueron recogidas por un cronista local, Bartolomé de Arzáns de Orsua y Vela, justamente por la época en que, según parece, el cuadro fue pintado.²⁷ Arzáns repitió la historia inicial de Potosí con detalle: Gualpa, un pastor, iba tras una llama extraviada, hizo una pequeña hoguera para calentarse, cazó un ciervo, recogió unos arbustos del suelo, que dejaron al descubierto un rico venero de plata, y un curaca local, Chaqui Catari, discrepó de su decisión de revelar su descubrimiento a los españoles.

Todos los elementos de la historia se encuentran en la composición del cuadro, así como la idea, que también recogió Arzáns, de que el Señor no había querido desvelar las riquezas del Cerro Rico a los incas, sino que las había reservado para los españoles y para el servicio de Cristo. El artista

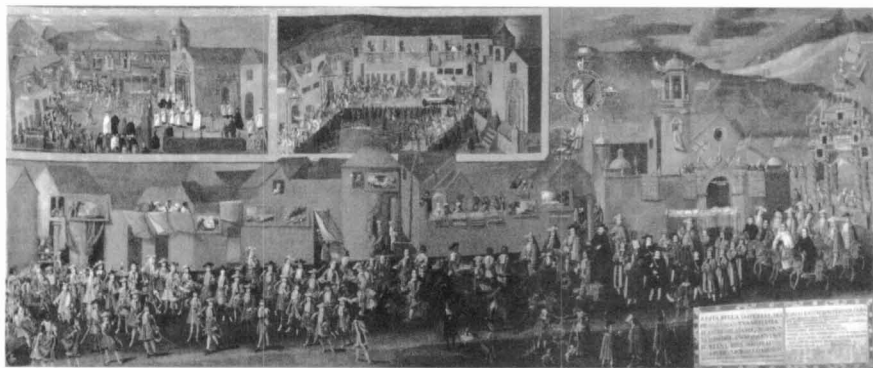


Fig. 9. Melchior Pérez de Holguín. *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*. Museo de América, Madrid.

26. Para esta interpretación, véase Teresa GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.

27. Bartolomé de ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, *Historia de la villa imperial de Potosí*, ed. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, 3vols., Providence, 1965.

añadió otra dimensión a la historia al transformar el Cerro Rico en la Virgen María, transformación que descansaba en la noción de virginidad y en el supuesto de que, del mismo modo que el Señor había conservado la pureza de María intacta, también había conservado la virginidad del Cerro



Fig. 10. Anónimo, *La Virgen del Cerro Rico* (siglo XVIII). Museo Casa de la Moneda, Potosí.

Rico hasta que los españoles llegaron allí. Así pues, la virginidad y sus virtudes concomitantes constituyen el tema dominante, y el artista lo subrayó presentando a María, con la montaña, en el momento en que recibe la bendición divina para que ofreciera su tesoro interior a las personas congregadas a sus pies, que eran, a la izquierda, el Papa Pablo III, junto a un cardenal y a un obispo, que no han podido ser identificados; a la derecha, Carlos V, de rodillas, acompañado de un caballero de Santiago, probablemente Juan de Villarreal, el español al que Arzáns atribuye la fundación de Potosí; y un paje (quizás indio), que bien puede ser Gualpa.

El capítulo final de la historia se refiere a la fundación de Potosí, que, como *urbs*, es representada con cierta vaguedad en la base de la montaña. El artista situó esta vista de la ciudad dentro de un orbe, un rasgo que está relacionado con la opinión de Arzáns de que Potosí era nada menos que “un mundo en miniatura, un microcosmos, el honor y gloria de América, un mundo, como Roma, en sí mismo” (*non urbes sed orbis*).

Semejantes presunciones eran típicas de las vistas comunicébricas, tal como este trabajo ha querido mostrar, pero en este caso concreto permitieron a Arzáns y a otros potosinos “ver” su ciudad en el momento de su fundación milagrosa. En este sentido, el cuadro constituye un “mapa de significados” que construyeron Potosí en una óptica simbólica, en lugar de cartográfica o corográfica. En otras palabras, en los pinceles de un artista que verosimilmente era mestizo y autóctono, el Cerro Rico que a ojos de los europeos que lo visitaran no era más que un hecho topográfico, un “espacio”, se convirtió, a ojos de los locales por lo menos, en un “lugar” evocador de recuerdos y tradiciones que eran parte esencial en su propia noción de comunidad.

Pero el Cerro Rico no es un caso único, en modo alguno. Había otros lugares (iglesias, monumentos civiles, plazas, murallas, incluso montañas y campos) que se hallaban en el centro de vistas comunicébricas relativas a tantas otras ciudades y poblaciones. Tales vistas eran algo común en otras partes de América del Sur y también del mundo, y muchas de ellas todavía aguardan un estudio detallado. El punto importante a retener es que el significado atribuido a determinados lugares no puede y no debe ser separado de la gente que los vivía de modo cotidiano. Dicho de otra manera, hay un vacío entre la que podemos llamar “mirada del turista” (la vista que se encuentra en una guía de viajes de una región o ciudad determinadas) y la mirada de quien vive allí, es decir, la mirada compartida por el

conjunto de la comunidad local y que suele girar alrededor de lo que Raymond Williams llamó “las vidas vividas de un lugar”. La diferencia entre ambas miradas, y, con carácter más general, entre la vista corográfica y la comunicétrica, es difícil de definir, aunque Raymond Williams la captura bellamente en su novela *The border country* (1960), en el pasaje donde, en referencia a un valle en Gales, escribe: “El visitante ve belleza, el habitante ve un lugar donde trabaja y tiene amigos”.²⁸ En muchos casos, una diferencia de naturaleza similar separa a los mapas trazados por cartógrafos profesionales de los que dibujan los habitantes de una localidad. A este respecto, lo que el cartógrafo representa en términos de un “espacio” medido y medurado se convierte, en manos de un residente, en un “lugar” imbuido de experiencias y recuerdos que la gran mayoría de forasteros, los historiadores incluidos, no pueden apreciar.

28. Raymond WILLIAMS, *The border country*, Worcester-Londres, 1960, p. 75, en el momento en que Matthew Price, un galés que vive en Londres, regresa a Glynmawr, el valle donde había pasado gran parte de la primera etapa de su vida.