

PERCEPCIÓN Y REPRESENTACIÓN

El territorio andaluz en la cartografía manuscrita del siglo XVIII

Doctoranda: **María José Ortega Chinchilla**

Director: **Jesús A. Marina Barba**

Departamento de Historia Moderna y de América

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Granada

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María José Ortega Chinchilla
D.L.: GR 2307-2010
ISBN: 978-84-693-1313-8

*Mientras un pintor pinta un cuadro,
un poeta escribe una poesía,
un pueblo entero crea el paisaje
que constituye el depósito profundo
de la cultura y que muestra la huella
de su espíritu.*

Rafaele Milani

MIRADAS

I. CONCRETANDO LA MIRADA: del Espacio al

Paisaje 5-20

I.1. Arte y Paisaje

I.1.1. Paisaje estético

I.1.2. Invisibilidad del Paisaje

I.2. Más allá de la Estética

I.3. Paisaje / Representación Cultural

I.4. Cerrando el Círculo: del paisaje al espacio

II. PERCEPCIÓN DEL PAISAJE 21-46

II.1. Paisajes de los ojos y del cuerpo

II.2. Mirada versus visión

II.3. Paisajes con significado

III. EL PAISAJE COMO REPRESENTACIÓN

LA REPRESENTACION DEL PAISAJE . 47-56

III.1 Paisajes Huella

III.2 Espacios de Representación

REPRESENTACIONES

IV. IMAGEN / REALIDAD

..... 59-78

IV.1. El Cristal de Claude

IV.2. Esto no es un Paisaje

IV.2.1 La imagen como signo

IV.2.2. Semejanza o sustitución

V. IMAGEN / PASADO

..... 79-104

V.1. A contra luz

V.2. De luces y sombras

V.3. Bajo una luz distinta

V.3.1. Lo icónico, lo plástico

V.3.2. Significado, Interpretación

VI. IMAGEN / TERRITORIO

..... 105-180

VI.1. A mano alzada

VI.1.1 Croquis de Tomás López

VI.1.2. Croquis del Catastro

VI.2. Dibujando conceptos

VI.2.1. Representaciones

subjetivas del entorno

VI.2.2. Realismo intelectual

VI.2.3. El Espejo y el Mapa

VI.2.4. Imágenes de la memoria

VI.2.5. Representación, Percepción

Visual

LECTURAS

VII. ENTRE LÍNEAS

..... 183-280

VII.1. Formas y límites

VII.1.1. Interior / Exterior

VII.1.2. Abierto / Cerrado

VII.1.3. Tensión / Equilibrio

VII.1.4. Limitados por el Paisaje

VII.2. Líneas que fluyen

VII.2.1. Líneas / surcos

VII.2.2. Paisajes del agua

VIII. EL PODER DEL CENTRO

..... 281-340

VIII.1. Desde el Centro

VIII.1.1. Centros dinámicos

VIII.1.2. Centros geométricos

VIII.2. Ego-Céntrico

VIII.2.1. Universos circulares

VIII.2.2. Paisajes invertidos

VIII.3. Centro / Identidad

VIII.3.1. Paisaje e Identidad social

VIII.3.2. Apropiación del espacio

VIII.4. Centro / Ideología

VIII.4.1. Paisajes sacralizados

VIII.4.2. Topografías religiosas

CONCLUSIONES

..... 341-352

ABSTRACT

..... 353-358

BIBLIOGRAFÍA

..... 359-366

Qué sería de nuestros recuerdos si sólo evocásemos las palabras. Cómo recrearíamos nuestro pasado si borrásemos de nuestra mente los sonidos, los olores, los sabores y, especialmente, las imágenes. Sin duda, el resultado sería extremadamente frío, incluso absurdo o irreal pues el mismo hecho de recordar o imaginar es un acto de creación de imágenes¹.

Con esta reflexión comenzábamos hace ya algunos años nuestra andadura por el universo de la imagen. Entre los múltiples enfoques bajo los cuales puede abordarse este fenómeno, nosotros adoptamos entonces, igual que ahora, la perspectiva del historiador: esa que nos permite concebir y utilizar la imagen como documento del pasado.

Los planteamientos teóricos y propuestas de análisis que aquí desarrollamos tienen como eje central la imagen. A partir de su consideración como material visual susceptible de ser empleado por el historiador, nos hemos aventurado a trabajar con algunos conceptos que, en principio, podrían parecer algo alejados de la disciplina histórica y más ligados a la Historia y Psicología del Arte, Semiología, teorías sobre la Imagen y Comunicación Visual por una parte, y

–atendiendo a su contenido– a la Geografía de la Percepción y Psicología ambiental por otra. Sin embargo, entendiendo la actividad investigadora en Ciencias Sociales desde una perspectiva multidisciplinar, creemos que la introducción de conceptos tradicionalmente asociados a otras ciencias, la incorporación de líneas de interpretación más innovadoras y de métodos de análisis menos convencionales para el historiador, lejos de confundir, restar o desdibujar nuestra labor, contribuirán a ampliar nuestro horizonte de referencia y enriquecer nuestra mirada.

Esos conceptos a los que nos referimos son los de Percepción, Representación y Paisaje, y el modelo de análisis, el que se fundamenta en el lenguaje visual. Vertebrando esta trilogía conceptual aparece la Imagen: documento visual o *re-presentación* del pasado que nos permite aproximarnos, a partir de su análisis icónico-plástico, al universo de las percepciones del territorio/paisaje en el siglo XVIII.

Si bien la experiencia vital del entorno o el uso que se hace del mismo, determinan, entre otros factores, la percepción de este espacio y sus representaciones subjetivas, también el Tiempo entendido como categoría histórica influye en dicha percepción al convertirse en agente transformador de significados. Además de las transformaciones físicas en el paisaje provocadas por la sucesión de los distintos procesos históricos –con sus respectivos modos de producción, relaciones sociales, etc.– el universo de los significados, maleable también en manos del Tiempo, cargará de contenidos cambiantes el paisaje. Más

¹ Este párrafo daba comienzo al trabajo de investigación destinado a la obtención del DEA, *Expresiones visuales de la relación Espacio-Poder, mapas granadinos para el Diccionario Geográfico de Tomás López*. M.J. Ortega Chinchilla. Departamento de Historia Moderna y de América. Universidad de Granada.

sutiles que las heridas físicas sobre el territorio, las concepciones territoriales, estos, los significados que se le asignan, se sitúan en el punto de origen de cualquier transformación por lo que el historiador deberá remitir a ellos para comprender ordenaciones, usos y proyecciones espaciales en épocas históricas determinadas.

Las imágenes con las que trabajamos, como representaciones subjetivas del entorno, constituyen un medio perfectamente válido para aproximarnos a algo tan intangible como son estas concepciones o percepciones sobre el territorio/paisaje. Al analizarlas nos dirigiremos a las *formas* para llegar a los significados que éstas dibujan, entendiendo que aunque las categorías espaciales permanezcan constantes –límites, sendas, barrios, nodos e hitos-, no sucede así con el sentido o el significado que se les adjudica a cada una de ellas. Esta es la clave que nos permite elaborar un discurso histórico de la percepción del espacio.

Estas representaciones o croquis manuscritos se nos muestran, efectivamente, como un medio eficaz para acceder a una concepción territorial alternativa a la construida por la cartografía científica sujeta al Poder, que es a la que el historiador suele atender. Esa cartografía oficial supuestamente objetiva en la que desaparece la perspectiva y en la que el espacio se nos muestra deshumanizado, se opone a esta cartografía manuscrita elaborada desde la perspectiva subjetiva de quien dibuja. Son sus percepciones las que quedan registradas en el papel mediante trazos y manchas de color. Y es a partir de ellas que el historiador puede acceder a esa *imagen* mental del territorio construida a base de experiencias, valores, memoria, identificaciones y símbolos.

Uno de los temas fundamentales que abordan los historiadores en relación con el estudio del Territorio –el tercer concepto que ponemos en juego- es el de su organización administrativa en la España del Antiguo Régimen. En este sentido, distintos autores recurren siempre a las mismas palabras y expresiones para intentar ilustrar aquella realidad: caos, discontinuidad, heterogeneidad, irregularidad, imprecisión, irracionalidad... Efectivamente, el mapa administrativo de la Edad Moderna distaba mucho de ser una composición equilibrada y funcional. El marasmo de circunscripciones puede contemplarse, por una parte, como el producto de la compleja dinámica histórica que experimentó el país desde finales de la Edad Media y también como una consecuencia directa de las necesidades de control por parte del poder central sobre una población que vivía inserta en un sistema político y social igualmente complejo.

Pero una cosa es la percepción territorial de los responsables políticos, técnicos, ingenieros o proyectistas que imponen líneas abstractas para la estructuración del espacio empeñándose en racionalizarlo y contemplándolo como un espacio fundamentalmente económico, y otra la percepción de la población que lo habita y que *diseña* su propio orden espacial. Un orden de connotaciones no solamente políticas, administrativas o económicas, sino en el que los contenidos ideológicos y simbólicos, los mecanismos de identificación y apropiación espacial juegan un papel fundamental. De este modo comprobaremos, por citar un ejemplo, cómo el suyo es un horizonte visual en el que las líneas invisibles impuestas por el Poder dejan paso a esas otras líneas, más contundentes, como son las de un

paisaje limitante que determina la percepción de su entorno y la de ellos mismos como comunidad rural.

Constituye éste un ámbito interesante de conocimiento de cuantos pueden estudiarse sobre las sociedades rurales en el siglo XVIII y al que, sin embargo, no suele prestársele atención. Pareciera que el territorio sólo es asunto del Poder que lo organiza, lo administra, explota y controla –por lo que al historiador sólo deben interesarle las estructuras de organización, las estrategias administrativas y los mecanismos de control- y que su dimensión paisajística sólo se corresponde con el interés de los ecologistas, geógrafos, arquitectos, historiadores del arte o psicólogos ambientales. Sin embargo, el historiador puede encontrar en el territorio, en esos *paisajes-huella*, una fuente primordial de información sobre determinados aspectos de una sociedad y de la cultura en la que se ésta se enmarca, ya sea mediante la observación *in situ* de esas huellas o indicios de prácticas culturales en el espacio, o bien, como es este caso, mediante el estudio de las representaciones elaboradas sobre el mismo en un momento dado.

Las fuentes visuales que hemos utilizado para la consecución de nuestros objetivos constituyen dos conjuntos documentales con la suficiente entidad y coherencia como para considerarlos testimonios históricos de primer orden. Se trata de los croquis remitidos al geógrafo Tomás López por los párrocos de distintas localidades andaluzas y los planos insertos en las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada. A pesar de las particularidades que presentan como

fuentes de información territorial, su estudio intensivo nos ha permitido trabajar sobre conceptos tan complejos como son los de Percepción, Representación y Paisaje en perspectiva histórica y extraer conclusiones de gran alcance.

Por tanto, nuestro fin es más ambicioso que el de analizar e interpretar unos cuantos ejemplos concretos extraídos de estas dos series documentales. Hemos apostado por la imagen en general y las representaciones del territorio en particular como instrumento de conocimiento de la sociedad que las origina, validándolas como fuente para el estudio de la percepción espacial. Nos hemos aproximado al Paisaje –entendido como la interpretación subjetiva del territorio– para descubrir, a través de su representación, determinados aspectos sobre la forma en que la sociedad andaluza del siglo XVIII *entendía* sus escenarios de vida. En definitiva, hemos conjugado múltiples miradas y las hemos cohesionado en torno a la imagen para atender a la dimensión territorial desde un enfoque histórico.

De *Miradas* precisamente se compone la primera parte de este trabajo de investigación. En ella reflejamos los distintos enfoques bajo los cuales se ha observado el fenómeno del Paisaje. Al exponer las distintas ideas y reflexiones elaboradas en torno a él, vamos definiendo nuestra propia posición que no es otra que la de considerarlo, fundamentalmente, como una *representación cultural*. Abordamos también aquí lo que supone *percibir* el paisaje: un acto de interpretación y asignación de significados en el que tiene mucho que ver la subjetividad de la mirada y el *cuerpo* como referente.

El siguiente bloque de capítulos está dedicado a las *Representaciones*. En primer lugar analizamos la *imagen* como fenómeno semiológico. Seguidamente recogemos toda la problemática que vincula la imagen con el *pasado*, esto es, con la disciplina histórica. Y por último, introducimos nuestras fuentes específicas de estudio, profundizando en su contexto de producción y en su naturaleza.

El último bloque lo denominamos *Lecturas* porque precisamente eso es lo que haremos: *leer* imágenes. Dicho de otro modo, analizamos estos testimonios visuales con el fin de elaborar interpretaciones sobre la percepción del territorio andaluz en el siglo XVIII.

Nos gustaría cerrar esta introducción rescatando las siguientes palabras de Michel Foucault: «Siempre recurrimos a la misma opción de contemplar la cara iluminada del Poder, lo que dice o lo que hace decir, ¿por qué no ir a escuchar esas vidas allí donde están, allí donde hablan por sí mismas?». En este caso, más que oír, las observaremos en las representaciones de un paisaje construido a base de experiencias, memoria, identificaciones y símbolos.

I. CONCRETANDO LA MIRADA: del Espacio al Paisaje.

“Es únicamente la mirada del hombre la que cualifica como *paisaje*, la que vuelve paisaje lo que naturalmente era sólo territorio”¹.

Eduardo Martínez de Pisón

El paisaje emerge de la mirada, el sentido y el significado. Esa porción del espacio originalmente abstracto, infinito y vacío de contenido se transfigura en *paisaje* en el instante en que nuestros ojos delimitan un horizonte y se posicionan frente a él acotando unas dimensiones inabarcables unos segundos antes, fijando una orientación en la incertidumbre de lo infinito, intuyendo una configuración entre el caos de las formas. Una experiencia que culmina -¿o que comienza?- con el reconocimiento de sensaciones y la asignación de significados. Paisajes de la mirada, pero también de la experiencia que colorea con los pigmentos de la memoria y el sentido.

Más que un acto de aprehensión es un proceso de apropiación de esa sección de la realidad observada - vivida- ahora convertida en *imagen*. De ella se nutrirán nuestras percepciones futuras, fusionando las nuevas realidades paisajísticas que se presenten ante nuestros ojos con los registros visuales del pasado dando lugar a una imagen nueva, a nuevos paisajes. Pero esa

¹ Martínez de Pisón, Eduardo: “Los componentes geográficos del paisaje” en Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje y Pensamiento*. Abada. Madrid, 2006.

representación mental del paisaje o *Vorstellung*² no sólo engrosará nuestro registro visual sino que, más importante aún, será el referente al que recurramos de forma inconsciente a la hora de percibir, experimentar o intervenir en el espacio.

Podemos utilizar la ilustrativa oposición *país/paisaje* de Alain Roger³ para evocar la transformación de esa porción del *país*, entendido como espacio “yermo” en contenidos y significaciones simbólicas, en un *paisaje* de formas y contenidos subjetivos. Lo que existe como materia tangible e incondicional –espacio- se deviene en materia pensada y sentida –paisaje-. ¿Cuál es el genio hacedor de este milagro de la transfiguración? La mirada. El Paisaje aparece, por tanto, como la concreción del territorio mediante la mirada. Es la que *modela* las formas de la naturaleza para *esculpir* paisajes no sólo en nuestra mente, sino también a ras del suelo.

² El término *Vorstellung* es utilizado por el catedrático de Estética y Teoría de las Artes Simón Marchán Fiz para referirse a «esa representación interna o idea que nos formamos cuando percibimos un recorte seleccionado en la superficie terrestre, en la realidad natural». Simón Marchán Fiz: “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje” en Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje...Op. cit.*

³ Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.

I. 1 ARTE Y PAISAJE

La mirada será el eje vertebrador de una concepción del paisaje que pretendemos sea amplia e integradora, como el propio concepto, mas no por ello vaga o superficial. Tampoco sesgada, como suele ocurrir cuando se intenta la aproximación teórica a fenómenos tan complejos como, sin duda, es el del Paisaje. Porque sucede que para muchos investigadores ese *genio creador* del paisaje no residiría en todas las miradas sino tan solo en la de un grupo de privilegiados: los artistas. Para los que defienden esta postura, el arte, o más concretamente, la concepción estética de la naturaleza aparecería en el origen mismo de la noción de paisaje.

Alain Roger afirma que «un país no es, sin más, un paisaje» sino que «entre el uno y el otro está toda la elaboración del arte». Es esta concepción lo que le lleva a hablar de la *doble artealización* de la naturaleza. Frente al tópico asumido desde hace siglos por la cultura occidental de que «el arte es, debe ser, una imitación perfecta o acabada de la naturaleza», Roger argumenta que es la naturaleza la que tiende a la imitación del arte mediante dos modalidades: *in situ*, esto es, inscribiendo en el espacio físico códigos estéticos, e *in visu*, a través de la mirada, puesto que «las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros»⁴. El paisaje no existiría *per sé* sino como producto de la apreciación

⁴ *Ibidem*. Pág. 19

humana, exactamente, de una apreciación estética. En su *Breve tratado del Paisaje* recoge algunas de las ideas fundamentales de la tradición filosófica que vincula e incluso fusiona Arte y Paisaje; una identificación que sigue inspirando textos, debates y reuniones científicas⁵.

Es opinión bastante común el considerar al Paisaje como «una invención histórica debida esencialmente a la obra de artistas»⁶. Además de *creadores* de paisajes, los artistas son presentados como sus *descubridores* puesto que es a partir de sus recreaciones pictóricas que éstos se hacen presentes en el imaginario colectivo. Así lo afirma Gombrich cuando dice que «el descubrimiento del paisaje alpino no procede sino que es la consecuencia de la difusión de los grabados y de las pinturas que muestran vistas panorámicas de las montañas»⁷. Para él, primero se produciría la revelación del paisaje en el arte y en segundo lugar su percepción en el mundo real.

Alain Roger o Ernest Gombrich no son los únicos exponentes de esta forma de entender el paisaje como creación plástica o como resultado de la proyección de una mirada estética sobre el mundo. Muchos otros siguen esta

⁵ Como ejemplos significativos podemos citar, en primer lugar, el curso celebrado en el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de Huesca en el año 2007 bajo el título *Paisaje y Arte*. Se trata de uno de los cinco cursos que viene convocando el Centro desde 2006 en los que se vincula al Paisaje con conceptos como el de Territorio, Historia, Pensamiento y Arte. La próxima convocatoria del 2010 estará dedicada a la relación Paisaje y Patrimonio. Estas reuniones científicas, además de una ofrecer una oportunidad única para la revisión de dichos conceptos y de las relaciones que los unen, ponen de manifiesto el interés creciente por el fenómeno del Paisaje desde múltiples puntos de vista.

⁶ Milani, Raffaele: *El arte del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007. Pág. 56.

⁷ Gombrich, Ernst: *Norma y Forma. Estudios sobre el Arte del Renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1985

senda. En el panorama español, algunos de los principales representantes de esta concepción del Paisaje serían Javier Maderuelo o Simón Marchán Fiz. Para este último, el concepto de Paisaje entrañaría una doble representación: mental –se referirá a ella como «constructo mental»- y figurativa⁸. El paisaje sólo existiría en nuestra mente y en el cuadro –o si se quiere, en la poesía y la prosa literaria-, aún cuando precise para existir de las formas físicas a las que reinterpreta. Es ante todo una imagen, mental y plástica derivada de una percepción estética del mundo. Reduce su comprensión del fenómeno paisajístico a la categoría de lo estético y, en consecuencia, a lo incorpóreo; la única materia reconocida aquí plenamente es la masa gris de nuestro cerebro que permite su representación en algún lugar indeterminado de nuestra mente y la de los pigmentos y aglutinantes que lo plasman sobre un soporte.

El imperio de la estética llega incluso a colonizar las formas de la naturaleza que actúan como referente de los paisajes recreados. Se reconoce en ellas «una vida estética propia»⁹ en sus configuraciones morfológicas, en la diversidad y propiedades - como el color y la textura- de sus materiales y elementos.

⁸ Marchán Fiz, Simón: “La experiencia estética...” Op. cit.

⁹ Milani, Raffaele: “Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad”, en Javier Maderuelo (dir.): *Pensamiento...Op. cit.* Pág. 74. Reproducimos la cita completa en tanto que ilustra muy bien esta concepción estética de la naturaleza: «La forma, en tanto que morfología, vive una vida estética propia. (...) Aparecen y desaparecen contornos, relieves, formas, estructuras en mutación. Una semilla, depositada en el terreno germina, florece, da frutos, compone un objeto, un ribete del paisaje, un arabesco de líneas. Una piedra, expuesta a la erosión del tiempo, crea nuevas figuras (...) La vida estética atraviesa el curso de la vida biológica».



Bahía de Txingudi. Guipúzcoa, 2007. Fotog. MJ Ortega

I.1.1 PAISAJE ESTÉTICO

Esta simbiosis entre Arte y Paisaje conlleva una serie de derivaciones o consecuencias que merece la pena comentar. Podríamos referirnos a la primera de estas consecuencias como “la crónica de un secuestro”: la apropiación del paisaje por parte de la categoría estética. Imbuidos por la influencia que ejerce y ha ejercido el arte en la génesis y desarrollo no sólo del concepto de paisaje sino también de su percepción, en demasiadas ocasiones se reduce el discurso actual al *paisaje estético* o *paisaje contemplativo*, también denominado de observación o percibido –reduciendo de paso la complejidad que entraña el fenómeno perceptivo-. Se insiste en señalar que es la experiencia estética de la naturaleza la

que subyace en la construcción del paisaje, la que precede a su nacimiento, junto a la conciencia por parte del hombre, una vez que ha superado el espanto y el terror que le provocaba el mundo natural, de que efectivamente se encuentra ante un espectáculo estético.

Tales argumentos no son gratuitos ni casuales sino el legado de la rehabilitación de la estética de la naturaleza y el paisaje que tuvo lugar a mediados de la década de los sesenta con los trabajos de Joachim Ritter y de Th. W. Adorno. Ellos serán los que relancen la importancia de lo bello natural frente al predominio del artificio o mundo artificial que había dominado la modernidad desde la revolución industrial. El fotógrafo Fernando de la Llave nos recuerda cómo «el desarrollo de la cultura del siglo XX está repleto de episodios antinaturalistas como el culto a las máquinas de los años de entreguerras, que celebraba la belleza de la técnica con una temeridad un poco irresponsable». Con la revisión crítica de Ritter y Adorno se retorna, por tanto, a la sensibilidad estética por la naturaleza tal y como la habían entendido en el siglo de la Ilustración; se rescata de la oscuridad a la que había sido relegada por la artificiosidad de la técnica, el progreso industrial y el dominio de lo inmaterial. El resurgimiento de esta sensibilidad ante la naturaleza impregnará la teoría del paisaje con tintes estéticos, vinculando necesariamente ambos fenómenos.

El mundo del arte, por su parte, coadyuvará a esta revitalización de la experiencia estética de la naturaleza mediante las expresiones artísticas del Land Art. Los trabajos más relevantes de esta corriente artística contemporánea que

utiliza el Paisaje como soporte de la obra de arte, se sucedieron cronológicamente a partir de la década de los 60 dando lugar a obras tan significativas para el arte contemporáneo como la *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970). Tales manifestaciones contribuyeron a afianzar el estrecho vínculo entre paisaje y estética al considerar la naturaleza no sólo como el marco de sus instalaciones artísticas sino como un lugar de encuentro entre la mirada del artista y el medio natural.



Espiral Jetty. Robert Smithson. Utah, EEUU, 1970



A circle. Richard Long. La Maladeta, Huesca 1994

Toda esta tradición teórica del paisaje, aunque admite experiencias sensibles de la naturaleza anteriores al desarrollo moderno de lo bello, la gracia, lo pintoresco, lo trágico y lo sublime, como sería la descrita por Petrarca en su ascensión al Monte Ventoux en 1.336 o incluso otras más antiguas relatadas por los griegos -como nos recuerda Raffaele Milani-, insiste en fijar en el siglo XVIII el afianzamiento del paisaje contemplativo, de esa experimentación estética de la naturaleza auspiciada por el encumbramiento de una nueva filosofía del gusto y de una nueva filosofía del hombre y la naturaleza. En este sentido, la capacidad de reconocer y valorar el paisaje se concibe como una adquisición cultural, como un producto histórico y no como un comportamiento atemporal, en palabras de A.Roger. Esta opinión también es compartida por Eduardo Martínez de Pisón, para quien uno de los mayores avances del hombre en civilización fue:

La adquisición intelectual y estética de una idea elaborada de paisaje y de relación con él, fue alcanzada sólo plenamente en el progreso iniciado en el Renacimiento, buscado luego esforzadamente en la Ilustración y entendido finalmente con profundidad en el Romanticismo¹⁰.

Gombrich avala igualmente esta teoría al considerar el paisaje como la consecuencia de la extensión y de la aplicación de los modelos pictóricos del Renacimiento italiano a la percepción del mundo real.

¹⁰ Martínez de Pisón, Eduardo: "Los componentes..." Op. cit. Pág. 132

No es esta una opinión unánime, pero sí expresada con fuerza. Queremos hacernos eco de aquellas voces que, como la de Raffaele Milani, critican la relación de necesidad que se establece entre la aparición de la pintura de paisaje en el Renacimiento y la percepción del paisaje real:

De esta manera se cree que es una adquisición cultural o, más detalladamente, una invención histórica (...). Pero el problema estético del paisaje no se agota por el simple hecho de considerarlo objeto de representación artística. Hace falta tener en cuenta la relación hombre-naturaleza en la complejidad de la experiencia humana. El paisaje es una entidad relativa y dinámica, en la que desde tiempos antiguos naturaleza y sociedad, mirada y ambiente, interactúan sin cesar¹¹.

Pese a alegaciones como las de R. Milani de que el paisaje existe independientemente de su representación artística, se suele afirmar, no obstante, la relativa modernidad del concepto de paisaje al señalar al Renacimiento como el momento en el que el hombre comienza a reflexionar sobre la dimensión estética de la naturaleza y a representarla de forma autónoma, dando lugar al género de la pintura de paisaje. Un proceso de "descubrimiento" que recibirá su impulso definitivo a finales del siglo XVII y especialmente a lo largo de todo el XVIII, momento en que se desarrollan los nuevos conceptos que definirán la estética de

¹¹ Milani, Raffaele: *El arte...* Op. cit. Pág. 56

lo sublime. El propio Raffaele Milani, aunque reconoce ese sentimiento atemporal y universal hacia el paisaje, acaba por aceptar la influencia del desarrollo de la estética de lo sublime como principio generador del Paisaje Moderno.

También es ahora cuando surge una manera diferente de entender la relación entre el hombre y el medio que influirá en la forma de *pensar* la naturaleza. Si hasta entonces se entendía que hombre y naturaleza formaban una unidad inseparable, una totalidad en la que «los hombres, lo divino y el mundo formaban un universo unificado, homogéneo y todo sobre el mismo plano»¹², la reubicación en planos distintos de estas realidades físicas y metafísicas posibilitará las discusiones y reflexiones teóricas sobre una naturaleza situada ahora en una esfera distinta a la humana. Es esa distancia que se establece entre el hombre como sujeto y la naturaleza como objeto la que permite observarla desde una posición privilegiada: no de abajo arriba, desde la sumisión o la conciencia de inferioridad ante lo inconmensurable, sino en horizontal, como una naturaleza que se expone ante el hombre para ser contemplada, pero también estudiada y comprendida por la razón científica. Una realidad natural que se hallará a partir de ahora entre el dominio de la contemplación pasiva y el del control activo por parte del hombre que ha dejado de temerla y se ha lanzado al descubrimiento de sus misterios.

¹² *Ibidem*. Pág.66

El paisaje, tal y como hoy lo entendemos, es un descubrimiento moderno, que comienza a manifestarse en la segunda mitad del siglo XVIII y que se halla directamente conectado al tiempo con el mundo del arte y con el mundo de la ciencia¹³.

En definitiva, sin pretender entrar en polémica sobre el origen del concepto o idea de paisaje, lo que nos interesa señalar aquí es la influencia de las consideraciones estéticas en la comprensión y comunicación de este fenómeno. Un influjo que ha derivado en demasiadas ocasiones en la negación de toda experiencia con respecto al paisaje ajena a la sublimación estética.

I.1.2 INVISIBILIDAD DEL PAISAJE

Esto nos conduce hasta la segunda consecuencia de esta forma de entender el Paisaje como un fenómeno condicionado por la mirada estética y la invención artística, es decir, por esa simbiosis que decíamos se establecía entre Arte y Paisaje. Esta vez se trata de un problema de *distancia*: la que se afirma debe existir entre el sujeto que observa y el objeto de observación, esto es, entre el hombre y la naturaleza para que ésta se torne en paisaje.

¹³ Ortega Cantero, Nicolás: “Entre la explicación y la comprensión: el concepto de Paisaje en la Geografía Moderna” en Javier Maderuelo (dir.): *Pensamiento...Op, cit.* Pág. 119

El gusto paisajero [...] nació efectivamente de una ruptura, por la cual una élite letrada se apartó del mundo para retirarse al campo o a la montaña, y haciendo esto, enfocó la naturaleza de otra manera a como la hacían las masas de la gente campesina¹⁴.

Es una opinión bastante extendida entre los que se aferran al determinismo estético en la percepción del paisaje la de que éste sólo puede revelarse ante los ojos instruidos por el arte. Sólo el espíritu elevado y sensible del observador pasivo es capaz de distanciarse lo suficiente del mundo como para percibir la naturaleza de una forma diferente. El “desinterés estético” al que aludía Kant se alza como un imperativo categórico en lo que a la percepción del paisaje se refiere. La realidad natural sólo podría ser percibida por una mirada desinteresada –distante- sin intención de beneficio ni aprovechamiento sobre aquella.

El espectáculo del Océano no hay que considerarlo tal como lo pensamos nosotros, provistos de toda clase de conocimientos (...) sino que hay que encontrar sublime el Océano solamente como lo hacen los poetas, según lo que la apariencia visual muestra¹⁵.

Kant y, antes que él, Edmund Burke en el siglo XVIII, con los precedentes de Thomas Burnet y su discípulo Joseph Addison en el XVII, fundan ese

¹⁴ Berque, Augustín: “Cosmofonía y paisaje Moderno” en Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje...Op, cit.* Pág. 197.

¹⁵ Kant, Emmanuel: *Crítica del Juicio.* 1876

sentimiento estético de la naturaleza que ha llegado hasta nuestros días y que ha llevado a sugerir la imposibilidad de percibir el Paisaje por aquellos que mantienen una relación con el territorio basada en la producción, la extracción de recursos, en definitiva, basada en el trabajo o en la experiencia vital de subsistir. La reducción de la distancia entre el hombre y el paisaje derivada de una relación basada en la necesidad y no en la contemplación pasiva y despreocupada, impediría la percepción estética del mismo y, en consecuencia, lo haría *invisible* a sus ojos. Para estos individuos no-artistas, para los no-poetas o no-pintores, el paisaje no existiría, tan sólo el territorio, ante su incapacidad para observarlo con ojos de estetas. Desde esta perspectiva se entienden afirmaciones tales como las que realiza Alan Roger para quien la connivencia entre paisaje y campesino es inaceptable puesto que «se trata de una complicidad laboriosa, con la mediación de la herramienta», un caso en el que «ya no deberíamos hablar de paisaje»¹⁶. Para apoyar su opinión recurre a la autoridad de las palabras de Kant de quien rescata la siguiente cita tomada de su obra *Crítica del Juicio*:

Lo que, preparados por la cultura, llamamos sublime, se presenta al hombre rudo, sin educación moral, simplemente como pavoroso. [...] Así, el buen campesino saboyano, que no carecía de buen sentido, trataba de locos a todos los amantes de las montañas de hielo, sin dudarlo.

¹⁶ Roger, Alain: *Breve tratado... Op, cit.* Pág. 31.

Su predilección por Óscar Wilde como referente en las consideraciones estéticas sobre la naturaleza, lleva a Alain Roger a considerarlo como el artífice de una revolución copernicana y a hacerse eco de palabras tan «sabrosas» como las que incluye en su obra *Le Declin du mensonge* a propósito de la percepción del paisaje por parte del campesino: «Donde el hombre cultivado capta un efecto, el hombre inculto atrapa un constipado»¹⁷.

Por último, nos gustaría traer a colación las conclusiones del estudio realizado en 1985 por Martin de la Soudière sobre los campesinos de la Margeride donde se resumen muy claramente las razones de esta concepción de la *invisibilidad* del paisaje para los que trabajan el agro:

El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio. Para estos agricultores, el entorno raramente es paisaje, pues lo más a menudo, el trabajo agrícola es incompatible con esta disponibilidad de tiempo y de espíritu. De hecho, el término *paysage* es casi siempre inadecuado para ellos¹⁸.

Se trata de un debate abierto que suscita cierta polémica entre los defensores de este discurso y aquellos que, oponiéndose a él, llegan a considerarlo casi una ofensa a la sensibilidad del hombre rural. Para esta corriente

¹⁷ Wilde, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Ed. Siruela. Madrid, 2004

¹⁸ Soudière, Martin de la : "Regards sur un terroir et ailleurs. Le paysage à l'ombre des terroirs", *Paysage et aménagement*, septiembre 1985.

de teóricos del paisaje sólo el habitante urbano poseería la distancia y capacidad cultural adecuada para poder, no ya sólo valorar, sino percibir el paisaje en su *correcta* dimensión, esto es, la estética. Cuanto más se reduce la distancia entre el hombre y el espacio, más nítida se dibuja la controvertida línea entre territorio y paisaje. En consecuencia, el habitante de las zonas rurales, el que convive diariamente en esos paisajes desarrollando su actividad cotidiana se vería *culturalmente impedido* para su apreciación. Tan sólo a la mirada elevada de un espíritu ocioso, sensible al sobrecogimiento del espíritu, despojado de todo conocimiento práctico y utilitario es a la que puede revelarse el paisaje. Pero, ¿qué Paisaje?

Trabajos como los de Martín de la Soudière, Michel Conan, Armand Frémont o Sophie Bonin¹⁹, pretenden demostrar con sus encuestas realizadas a la población de zonas rurales la veracidad de una teoría elaborada a priori y basada en una concepción muy concreta, por no decir reduccionista, del paisaje. En primer lugar, parecen asumir como paisaje únicamente el que aparece coloreado de verde, ese paisaje "natural" ante el que puede deleitarse el urbanita. Nada dicen sobre los paisajes grises de las ciudades frente a los que el habitante rural podría igualmente estremecerse ante lo grandioso, lo singular y, por qué no, lo bello. En segundo lugar, se trata de una concepción en la que se privilegia la

¹⁹ Ejemplos de esta corriente "culturalista" de la percepción del paisaje pueden encontrarse en los siguientes trabajos: Armand Frémont, "Les profondeurs des paysages géographiques. Autour d'Écouves, dans le Parc régional Normandie-Maine", *L'Espace géographique* 2, 1974. Sophie Bonin : "Agriculture, paysage, espace de montagne. Représentations et politiques de développement rural" en *Jardins, paysages, territoires*, EHESS et École d'architecture de Paris-la-Villette, 1995.

relación estética entre el hombre y la naturaleza, subordinándole el resto de relaciones que, de hecho, se establecen con el medio: místicas, identitarias, científicas, prácticas, productivas, etc. Lo que se ha venido a llamar *paisajes de la acción* como oposición a los *paisajes contemplativos* quedarían relegados a un segundo plano y calificados de “falsos paisajes” o paisajes de segunda categoría por contemplar lo útil antes que lo bello.

Por tanto, entendemos que limitar el Paisaje a esa sección de territorio contemplado estéticamente por aquellos que conservan en su retina el recuerdo de representaciones plásticas o en su memoria su descripción poética, supone negarle otros contenidos igualmente significativos en lo que a la asignación de sentido se refiere.

I.2 MÁS ALLÁ DE LA ESTÉTICA

El simple hecho de *habitar* el territorio proporciona una perspectiva perceptiva distinta a la de aquél que se posiciona pasivamente ante él para contemplarlo en la distancia. Conlleva una comprensión del paisaje, una interpretación del mismo que, inevitablemente, será diferente a del viajero o a la del observador que asiste al espectáculo de sus formas, colores, sonidos u olores en la lejanía. El sentimiento de pertenencia, posesión y apropiación, de identificación con el paisaje que habitan, el reconocimiento de unas peculiaridades que son las de ellos mismos, son experiencias sensibles ante la naturaleza que

nos trasladan igualmente a la dimensión de ese lugar de contenidos y referencias simbólicas que llamamos paisaje.

Es una cuestión que tiene mucho que ver también con el *tiempo*. La fugacidad de la experiencia perceptiva del turista que recorre el pueblo o la ciudad en unos días o incluso en pocas horas, la del fotógrafo que lo captura con su cámara antes de seguir su periplo visual, o si preferimos utilizar un ejemplo histórico, la del viajero ilustrado, poco tiene que ver con la experiencia prolongada del lugar que posee el habitante. El paisaje como entorno de vida es algo que escapa al tiempo efímero del recorrido fugaz, de la ojeada pasajera del viajero.

Alicia Lindón, refiriéndose al discurso de John K. Wright sobre la invisibilidad/visibilidad espacial escribía recientemente lo siguiente:

El conocimiento de los lugares por experiencia es diferente de los cúmulos de información que se pueden almacenar y poseer de los más diversos lugares. El conocimiento experiencial es singular, también muy localizado en el espacio y el tiempo y está asociado a qué representan para las personas los encuentros, las situaciones allí vividas o las experiencias del lugar. La propuesta de Wright permite comprender la invisibilidad de ciertos paisajes por la ausencia de experiencia del lugar²⁰.

²⁰ Nogué, Joan: *La construcción social del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007. Pág. 220

Entre los geógrafos, Yi Fu Tuan destaca por haber desarrollado esta idea del vínculo emocional que se establece entre el hombre y el paisaje a partir de la experiencia de vivir en él, de sentirse parte de él. A partir del concepto de topofilia expone su teoría sobre las conexiones emocionales que vinculan al hombre con su entorno²¹.

Por tanto, si en lugar de ceñirnos al corsé de la estética aceptamos que el paisaje es también el territorio que se experimenta en la práctica, que se vive y no solamente se imagina, que se transforma activamente y no sólo se representa artísticamente, podremos hablar de 'paisaje percibido' además de por artistas y urbanitas, por todos aquellos que proyectan su mirada, no exclusivamente estética sino mística, científica pragmática o productiva sobre la naturaleza. Romperemos con las limitaciones sociales de esa percepción ampliando el abanico de observadores capaces de ver en el paisaje un horizonte de significados, admitiendo, eso sí, las ineludibles diferencias entre éstos. Pues el paisaje, a la par que ficción teórica, imagen e imaginación, también es la experiencia del espacio vivido.

Para este planteamiento nos posicionamos especialmente cerca del investigador francés Yves Luginbühl²². Reticente a aceptar los tópicos académicos y, por tanto, los estrictos modelos teóricos sobre el paisaje, inició en los años 70

²¹ Dos de sus obras más significativas donde desarrolla esta idea de la influencia emocional en la percepción del paisaje son: Yi Fu Tuan: *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*. Prentice- hall. Englewood Cliffs 1974; *Space and Place: the Perspective of Experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis 1977.

²² Luginbühl, Yves: "Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones" en Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje y Territorio*. Ed. Abada. Madrid, 2008.

una investigación sobre una pequeña zona rural francesa que incluía seis pueblos con la intención de demostrar que había otra forma de entender la percepción del paisaje. Tras realizar un estudio exhaustivo sobre la historia de la zona que comprendía su ámbito de estudio, así como la orografía del terreno –para lo que se ayudó de mapas, fotografías aéreas e imágenes de satélite- se lanzó a averiguar cuáles eran los valores que la población local –fundamentalmente campesina- atribuían a su paisaje. Para ello diseñó una serie de encuestas que realizaría a los habitantes, además de una serie de ejercicios entre los que se incluían la ejecución de un dibujo de su entorno. Los resultados que arrojaron este trabajo fueron reveladores puesto que ponían de manifiesto, en contra de lo que muchos teóricos del paisaje afirmaban, la existencia de lo que él denominó una *experiencia estética popular* en la percepción del paisaje. Si bien los campesinos franceses de esa región vinícola identificaban los "climas" o pequeñas laderas sembradas de viñas con los conceptos de producción, orden, ley, códigos sociales, etc., el paisaje montañoso que se alzaba en su horizonte visual y que suponía un complemento a su economía –de él extraían material de construcción- se hacía corresponder con la libertad, lo salvaje, el encuentro, el juego. Para ellos, la montaña que dominaba su paisaje aislándolos en cierta medida del exterior, era también su memoria, su refugio, su identidad. A esta sensibilidad paisajística que trasciende lo puramente productivo pero que se pone en relación con él es a lo que Yves Luginbühl se refiere como *estética popular*.

En conclusión, a la definición del paisaje como experiencia estética de la naturaleza tendríamos que añadir la 'experiencia práctica o vital', una vivencia cotidiana del espacio portadora de contenidos y significados. Paisajes de la mirada y la experiencia entendida como memoria del pasado pero también como experimentación o exposición a lo real. Paisajes donde tiene cabida lo bello pero también lo útil, sin ser necesariamente excluyentes.

Como resumen de nuestra posición, nos hacemos eco de las siguientes palabras de Jean Marc Besse:

Para el historiador y para el sociólogo también hay que considerar a los ingenieros en sus proyectos, a los geógrafos en sus mapas, a los agricultores en su trabajo y a los habitantes en sus usos como productores del paisaje, real y representado; hay que considerarlos como proyectistas del paisaje, y por motivaciones que no son necesariamente estéticas, sino que pueden ser morales, científicas, políticas²³.

Cuando a lo largo de las páginas siguientes hablemos de "percepción del paisaje" en el siglo XVIII español lo haremos con la tranquilidad que nos reporta no ya la convicción de que España era en aquellos momentos una sociedad

²³ Besse, Jean Marc: "Las cinco puertas del paisaje: Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas" en Javier Maderuelo: *Paisaje...Op, cit.* Pág. 150.

*paisajera*²⁴, sino por el convencimiento de que el territorio se revela como *paisaje* a la población que habita las campiñas, las vegas, las laderas de las montañas, las costas, etc. del sur peninsular desde el momento en que proyectan su mirada sobre esa extensión de territorio donde desempeñan sus actividades cotidianas. Una mirada determinada por una relación con el medio que si bien no es fundamentalmente estética sino basada en las necesidades productivas, en la comprensión de un territorio que les reporta los recursos necesarios para su subsistencia, por otra parte no deja de ser el soporte espacial de unas relaciones políticas y sociales, de dependencias y juegos jerárquicos, así como el espacio de sus creencias e ideologías, de sus miedos y esperanzas, recuerdos y utopías. Como tal lo concebirán y, si llega el caso, así será representado.

I.3 PAISAJE / REPRESENTACIÓN CULTURAL

Si algo ha debido de quedar claro llegados a este punto es que el paisaje no puede encerrarse en una sola acepción. Esta estrecha y determinante relación del paisaje con la representación artística es sólo una muestra de la tendencia a reducir a unas pocas ideas sugerentes las acepciones de un concepto complejo que debería ser contemplado desde una perspectiva más amplia. Reconocemos

²⁴ Para Augustin Berque, una sociedad podrá considerarse *paisajera* sólo si: existe una reflexión explícita acerca del paisaje como tal, si existen una o más palabras para decir paisaje, si existen representaciones pictóricas del paisaje, si existen jardines cultivados por placer y si existe una literatura oral o escrita que describe paisajes o canta su belleza. En Augustin Berque: "Cosmofonía..." Op, cit. Pág. 190.

en muchas reflexiones teóricas sobre esta cuestión un empeño por acotar términos y constreñir enfoques en unas cuantas categorías conceptuales, como si reconocer la vasta naturaleza del concepto de Paisaje nos empujara irremisiblemente a la infinitud del espacio del que se desgaja y del que pretendemos huir por el miedo a perdernos en su abstracción -«la naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina»-. Sin embargo, la incertidumbre de lo impreciso resulta más peligrosa y temible que, lo que a priori, se nos muestra como ilimitado. De ahí que en estas breves páginas queramos hacernos eco de los diversos enfoques bajo los cuales se aborda el fenómeno del paisaje, pues creemos que en su consideración integradora está la clave de su comprensión. No obstante, admitimos que pese al reconocimiento de esa disparidad de perspectivas, nosotros como historiadores pondremos el acento en aquellas concepciones que más se correspondan con nuestro bagaje epistemológico y con nuestra peculiar manera de observar los fenómenos humanos.

En este sentido, compartimos la concepción del Paisaje como *Representación cultural* común a historiadores, antropólogos y sociólogos. Representación entendida, por una parte, como *imagen mental o interior* elaborada por el hombre a partir de la realidad percibida y en función de unos parámetros culturales concretos. Son los códigos de la cultura los que determinan una manera particular de mirar el paisaje, de comprenderlo e interpretarlo; los que inducen a una determinada forma de pensar el paisaje y, en consecuencia, de valorarlo. La *idea* de paisaje se compone de concepciones, imágenes,

sensaciones, significados y valores y se condensa en una *imagen* sintética, en una *representación* que es a la vez mental, verbal y visual de la realidad percibida, en función de la cual el individuo se desenvuelve, actúa e interviene en el espacio. Por otra parte, representación cultural en tanto que el paisaje, como materialización física de una serie de procesos de transformación, sería el reflejo de unas determinadas prácticas sociales y unos modos de producción específicos. Ambas formas de representación –como discurso ideado por el hombre y como manifestación de sus prácticas sobre el territorio- se hayan vinculadas estrechamente pues, como venimos diciendo, nuestra forma de intervenir en el paisaje vendría determinada por la *imagen* que tenemos del mismo.

A los historiadores, antropólogos y sociólogos se suman en su consideración del Paisaje como Representación Cultural los geógrafos que conforman la corriente de pensamiento geográfico conocida como Geografía Cultural. Entre ellos destaca, sin lugar a dudas, Denis Cosgrove. Preocupado por la dimensión simbólica del paisaje, lo entiende ante todo como un *artificio* humano, un *objeto cultural* en el que no sólo su percepción, sino su génesis, desarrollo y dinámica estarían determinados culturalmente. Sin negar los componentes naturales del paisaje, los subordina a los significados y asociaciones simbólicas, así se referirá a «un mundo cuya naturaleza es conocida solamente a través del conocimiento humano y la representación», un mundo que, de este modo, siempre estará «simbólicamente mediatizado»²⁵.

²⁵ Cosgrove, Denis E.: *Social Formation and symbokic landscape*. The University of Wisconsin, 1984.

Nos detenemos en este hito de la geografía cultural para ilustrar una de las posturas, nos atrevemos a decir, más radicales de esta forma de entender el paisaje como *representación* subjetiva, imagen cultural y, como suele repetirse en multitud de trabajos recientes, como construcción o invención. Aunque se reconozca la materialidad del paisaje como objeto, se privilegia la esfera de los contenidos, los signos, símbolos y valores culturales del paisaje. Si para Rafaele Milani es en la fisicidad del paisaje donde es posible detectar cierta vida estética, para los geógrafos culturales como D. Cosgrove y su compañero de batallas Stephen Daniels dichas formas, más que producto de la estética, serían el reflejo de unas dinámicas culturales inspiradas en unas determinadas maneras de observar el paisaje, también culturalmente mediatizadas.

Este discurso sería el contrapunto de argumentos diametralmente opuestos como los contemplados por los integrantes de la geografía física, para los que el paisaje sería ante todo un hecho objetivo, eminentemente científico en el que no tendrían cabida las consideraciones subjetivas. Es cierto que no todos los enfoques procedentes de las ciencias naturales se limitan a contemplar la materialidad o aspecto físico de los paisajes. Antonio Gómez Sal apunta cómo en las aproximaciones al paisaje desde la Ecología coexisten dos líneas de trabajo: los estudios que se interesan fundamentalmente por su estructura como indicadora de redes de relaciones espaciales, y otra línea – de cierta relevancia en España- en la que se priman las formulaciones sobre percepción y afectividad. Desde esta perspectiva, la percepción humana sería «el rasero que actuaría como

mediador en la definición del paisaje, resultando éste como un nivel de análisis ecosistémico determinado por la percepción directa o espontánea»²⁶. Mientras que el territorio se asocia a escalas amplias que requieren para su observación de representaciones tales como mapas, fotografías aéreas o imágenes de satélite, el paisaje se identificaría con aquella porción del espacio abarcable por la percepción humana de forma directa. Aunque, en principio, la percepción del paisaje para la Ecología parece plantearse únicamente como un problema de escala, al introducir el factor afectivo estarían abriéndose a una visión del paisaje que iría más allá de lo meramente espacial.

I.4 CERRANDO EL CÍRCULO: DEL PAISAJE AL ESPACIO

En definitiva, el Paisaje se nos muestra como un término versátil capaz de asimilar multitud de enfoques y contenidos, tantos como disciplinas se detienen en su estudio. Cada una de ellas, presa de unos intereses particulares, expone a menudo un punto de vista demasiado rígido. Jean Marc Besse en su trabajo *Las cinco puertas del paisaje* realiza una excelente síntesis de las cinco entradas o definiciones del paisaje que él considera más relevantes en el pensamiento contemporáneo. Concepciones distintas y no pocas veces encontradas que se corresponderían con las diversas disciplinas o campos de estudio que se enfrentan a su problemática. Ya hemos señalado algunas de estas definiciones

²⁶ Gómez Sal, Antonio: “La Naturaleza en el Paisaje” en Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje...Op, cit.* Pág. 89

con la intención de, al exponerlas en voz alta, tratar de encontrar nuestro propio lugar entre tanta disertación teórica. Porque, a pesar de las barreras conceptuales y metodológicas que cada ciencia se esfuerza en erigir con la intención de delimitar un campo de investigación que pretende inexpugnable, entendemos que la comprensión de determinados fenómenos o nociones, como la de Paisaje, sólo es posible desde una posición conciliadora y no excluyente. Sólo superando las trabas que el propio investigador se impone al rechazar de plano las propuestas provenientes de otras parcelas de estudio o enfoques profesionales, podremos enriquecer nuestra panorámica sobre el paisaje. Es este un esfuerzo que debemos realizar: intentar sentirnos cómodos navegando entre ideas, términos, nociones y reflexiones que en un principio pueden parecernos ajenos a nuestros intereses pero que, si nos acercamos a ellos con la predisposición adecuada, contribuirán a enriquecer nuestra mirada. Aumentar nuestro horizonte de referencias con el fin de incorporar enfoques o imprimir orientaciones que no habíamos contemplado en principio siempre resulta positivo en investigación. Y no sólo para el caso de las disquisiciones teóricas, sino también para la planificación de proyectos de intervención activa en el paisaje.

En consecuencia con nuestra declaración de intenciones, abogamos por una mirada que comprenda el paisaje como una representación cultural, pero también como el objeto físico, como la porción de espacio organizado por el hombre. No sólo es imagen - mental o plástica-, no es invención únicamente o una creación de nuestro cerebro, como afirmaba Oscar Wilde. Tampoco es sólo ese

estado del espíritu que se alcanza mediante la experimentación estética de la naturaleza, o una creación del arte, sino que además de todo eso, es «la suma de las experiencias, los hábitos y las prácticas que un grupo humano ha desarrollado en ese lugar»²⁷. Es el espacio configurado por el hombre, la manifestación material de sus procesos económicos y sociales; también de sus concepciones políticas y religiosas.

Estas afirmaciones son cómplices de la manera en que el teórico e historiador americano John Brickerhoff Jackson tiene de entender el Paisaje y que se resume muy bien en los siguientes puntos: el paisaje como espacio organizado y como producción cultural entendida aquí «a nivel material y espacial, es decir, en cuanto que se encarna en obras y en producciones de todo tipo».

Estudiar la organización del espacio significa, por ejemplo, responder a las siguientes preguntas: ¿cómo traza la comunidad una frontera, reparte las tierras entre las familias, construye caminos y un lugar para las reuniones públicas, y reserva tierra para el uso comunal?²⁸

Si comenzamos este capítulo afirmando que el paisaje era la concreción del territorio mediante la mirada, ahora hemos de cerrar el círculo al considerar el paisaje como esa porción de espacio configurado y organizado por el hombre a

²⁷ Besse, Jean Marc: "Las cinco puertas del paisaje..." Op, cit. Pág. 151

²⁸ Brinckerhoff Jackson, John: Discovering the vernacular landscape. Yale University Press. London, 1984.

través de sus prácticas culturales (políticas, económicas, religiosas, ideológicas, etc.). Constituye una *representación cultural* en un doble sentido: primero como imagen mental, subjetiva mediatizada por la experiencia estética, pero también por el juego de identidades, por los fenómenos de la filiación y apropiación del espacio, y segundo, como plasmación física de unas determinadas prácticas culturales que imprimen su huella en el territorio. Constituye también, por tanto, una realidad espacial a la que hemos de atender si pretendemos estudiar el funcionamiento y el carácter de las sociedades, tanto del presente como del pasado en tanto que se considera *producto cultural*.

Profundizaremos en este aspecto en un capítulo posterior. Por ahora, cerramos éste señalando que esta forma de entender el paisaje desde esta doble perspectiva no constituye un planteamiento innovador. La consideración del Paisaje como síntesis de Naturaleza y Cultura ya fue planteada por Alexander von Humboldt en el siglo XVIII. Su formación naturalista y humanista le llevó a definir el Paisaje desde planteamientos que pretendían la conciliación entre estas dos dimensiones: la naturaleza (lo físico, la explicación) y la cultura (lo inmaterial, la comprensión)²⁹. Esta figura del siglo de las Luces nos interesa también en tanto que supo valorar la imagen como documento científico, como prueba documental.

²⁹ La obra fundamental de Humboldt que registra esa concepción paisajística en la que procuró la convergencia entre lo puramente científico y objetivo y lo cultural, entre la razón y el sentimiento, es *Cuadros de la Naturaleza* (1808). De esta obra se hizo una traducción al castellano por Bernardo Ginés de los Ríos en 1876.



Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América. Humboldt, 1808

Su obra *Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* iba acompañada de 69 grabados comentados que dialogan en una relación de complementariedad con el texto escrito.

Concebir el paisaje de esta forma integradora implica un continuo desplazamiento: de lo objetivo a lo subjetivo, de lo material a lo inmaterial, de lo natural a lo cultural. También del espectáculo al espectador, de lo real a lo representado. Es un fenómeno integrador y de contrarios, como afirma Eduardo Martínez de Pisón.

Puesto que el paisaje es la interpretación del territorio, la materialización de una determinada manera de entender y construir el espacio desde parámetros culturales, nos debe interesar como historiadores. La investigación sobre el paisaje, ya sea el real o el representado, puede entenderse como un medio

perfectamente válido para responder a interrogantes más generales sobre la sociedad y la cultura. El estudio del paisaje para el historiador debe pasar por el intento de acercarse al modo en que es aprehendido por los grupos humanos, de tratar de identificar los discursos o construcciones filosóficas y desentrañar el juego de relaciones económicas, religiosas y políticas que están detrás de las configuraciones estructurales, de la disposición de sus elementos y de la especificidad de sus funciones.

La idea que se impone en todos los casos es que el paisaje es una especie de texto humano que hay que descifrar, como un signo o un conjunto de signos más o menos sistemáticamente ordenado, como un pensamiento escondido que hay que encontrar detrás de las cosas y de las miradas³⁰.

En este trabajo, efectuaremos la lectura de un conjunto de imágenes o representaciones territoriales para tratar de aproximarnos a la interpretación del paisaje en tanto que representación cultural ligada a la identidad, a lo simbólico e ideológico, y en tanto que organización espacial que refleja unas determinadas concepciones territoriales.

³⁰ Besse, Jean Marc: "Las cinco puertas..." Op, cit. Pág. 150

II. PERCEPCIÓN DEL PAISAJE

“Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro”³¹.

Caspar David Friedrich

El paisaje emerge de la mirada. Delimitadora, selectiva y culturalmente mediatizada, nuestra mirada sobre la realidad espacial provoca una transformación o, mejor dicho, un desplazamiento de lo inabarcable a lo concreto, de lo material a lo inmaterial, de lo objetivo a lo subjetivo. Es mediante la mirada que la unicidad de la naturaleza queda fragmentada dando lugar a ‘algo’ que será esencialmente diferente a ella por contemplar desde su origen la individualidad. Ese algo es el paisaje de formas precisas pero de significados polisémicos que se desgaja de la naturaleza totalizadora.

Un ‘trozo de naturaleza’ es realmente una contradicción interna; la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo, y en el instante en que algo se trocea a partir de ella no es ya naturaleza, puesto que precisamente sólo puede ser ‘naturaleza’ en el interior de

³¹ La cita está tomada del catálogo publicado con motivo de la exposición que tuvo lugar en Madrid entre octubre de 2007 y enero de 2008 con el título: *La abstracción del Paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March.

aquella unidad sin fronteras trazadas, como ola de aquella gran corriente global.³²

A la vez que delimita y selecciona unidades aisladas de esa entidad global, nuestra mirada revela significados en unas formas ahora fácilmente aprehensibles por los sentidos y el intelecto. Es la que marca una trayectoria que partiendo de la materialidad de la realidad tangible nos conduce al universo inmaterial de las emociones, valores, sentidos y significados. Una mirada que nos proyecta además como sujetos en los objetos percibidos. Que es capaz de conjugar los estímulos externos del entorno con esa representación mental que albergamos en nuestro interior *dibujada* a base de experiencias, recuerdos y expectativas.

El paisaje es más que una bella vista, una porción de territorio o una pintura. Es la comunión de dos dimensiones: la física, material y objetiva con la de los significados, los sentidos y las representaciones. Surge de la intersección de esas dos esferas de tal manera que en el paisaje nada es puramente objetivo ni estrictamente subjetivo. Es una creación híbrida, entre lo real y lo inventado, imaginado, sentido o esperado.

No es sólo el escenario de unos actores sino la consecuencia de la interacción entre ambos –espacio/sociedad-. Es una proyección histórica, un

³² Simmel, Georg: “Filosofía del paisaje” en, *El Individuo y la Libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Ed. Península. Barcelona, 2001; aunque la obra fue escrita por Simmel en 1913.

producto cultural. Es un espacio para el recuerdo pero también para la planificación de proyectos futuros. Recoge, pues, las huellas del pasado, la ineludible constatación del presente –siempre efímero- y la promesa de las transformaciones que están por llegar.

Es, por tanto, un fenómeno marcado por el dinamismo y el cambio no sólo de sus perfiles y contenidos físicos sino de los significados que se le otorgan. Porque las percepciones del paisaje también son mutables; las representaciones y concepciones mentales no permanecen constantes ni en el tiempo ni en el espacio. Aunque sea posible, como veremos, detectar ciertas categorías espaciales que se repiten en el proceso de percepción espacial, ni el peso ni los significados de éstas permanecen estáticos. De ahí que sea posible elaborar un discurso histórico sobre la percepción del paisaje. Nos hacemos eco de las palabras de E. Martínez de Pisón para quien la verdadera Historia del Paisaje debería ocuparse del estudio sobre las diferentes maneras en que las sociedades lo han percibido.

Las percepciones son distintas porque los observadores también lo son. Esos «actores territorializados» han establecido y establecen relaciones distintas y variables con el medio influidas, por una parte, por las propias características físicas del entorno y, por otra, por los condicionamientos políticos, económicos, ideológicos, etc. fijados por su propia cultura. Es una relación hombre/territorio marcada sustancialmente por las diferencias culturales que se trazan no sólo a través del espacio sino también del tiempo. Los criterios, necesidades e intereses

que determinan las organizaciones del territorio, su ocupación y aprovechamiento son distintos de un lugar a otro y de una época a otra. También lo son sus significados.

Pero tal vinculación entre elementos objetivos y aspectos subjetivos de los que surge el paisaje sólo es posible, como decíamos al principio, a partir de la mirada. Antes de ésta sólo hay ‘país’, un espacio yermo de *contenidos*. La clave del paisaje como fenómeno social y cultural, y más que nada, como objeto de representación reside en su percepción por parte de un observador. Es la percepción la que nos permite conocer y a la vez interpretar el mundo que nos rodea. La que nos proporciona la información objetiva *reajustada* tras haber pasado el filtro de nuestras experiencias previas, expectativas, concepciones y recuerdos. La que actúa de acicate en nuestras conductas espaciales. Finalmente, es la que nos facilita esa *imagen* o registro interno a partir del cual creamos el resto de las representaciones.

Por todo ello, resulta necesario en este estudio dedicar un capítulo al concepto de Percepción: como fenómeno de aprehensión del mundo en general y del espacio/paisaje en particular. Por eso y porque la documentación gráfica en la que basamos nuestro análisis es el producto de una percepción: la de aquellas personas que realizaron las representaciones espaciales. Recibieron un encargo preciso: dibujar su territorio, y a partir de ahí observaron, rastrearon en su memoria, proyectaron, interpretaron y finalmente representaron. Por otra parte, el

análisis de la documentación parte también de otra percepción, la nuestra, como historiadores que analizamos e interpretamos esas representaciones.

La filosofía de la percepción se detiene en cada uno de estos conceptos – la mirada, el *nosotros*, el mundo, la realidad, convirtiéndolos en el centro de sus disertaciones³³. Nosotros no pretendemos llevar a cabo tal empresa pues no es ese nuestro objetivo. Dejemos a los especialistas en la materia ahondar en estas nociones. Lo que sí que podemos exponer, y así lo haremos, son algunas reflexiones acerca de lo que supone percibir el paisaje, de lo que significa proyectar la *mirada* sobre la realidad territorial. De esta manera estaremos más cerca de comprender, primero, el proceso de percepción espacial que subyace en las representaciones que componen nuestro material y, en un segundo nivel, cómo estas experiencias perceptivas tuvieron su correlato en la representación gráfica.

Aun aceptando que las percepciones cambian en función de los observadores y de sus contextos espacio-temporales, es posible abstraer ciertos aspectos generales de lo que supone percibir la realidad espacial. En este capítulo trataremos de resolver la cuestión de la percepción del paisaje desde los tres siguientes enfoques:

³³ Uno de las figuras claves de la Filosofía de la Percepción que aún en sus estudios los conceptos de *percepción, corporalidad y realidad* es Merleau Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*. Ed. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985. Una de sus ideas fundamentales que enlazan estas tres nociones y que nosotros rescatamos es la de que el cuerpo juega un papel fundamental en la Percepción; toda observación está ligada estrictamente a la posición del observador. Se niega de esta forma la objetividad absoluta.

Primero, en la percepción espacial intervienen más sentidos aparte de la vista. Es un acto polisensorial en el que todos los sentidos se activan para captar el máximo de estímulos externos provenientes del entorno. La información recibida por cada uno de nuestros sentidos se conjuga para dar lugar a una experiencia totalizadora que nos revelará el paisaje. En este sentido, el cuerpo se erige como un referente fundamental para la percepción espacial.

Segundo, la mirada no es sinónimo de visión porque no supone sin más el registro pasivo de los estímulos externos sino que, tal y como afirma Jacques Aumont: «La mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión. No es, si se quiere, más que la dimensión propiamente humana de ésta»³⁴.

Tercero, percibir la realidad espacial no significa únicamente captar mediante los sentidos la información que proviene del mundo exterior sino que supone un acto de asignación de significados.

II.1 PAISAJES DE LOS OJOS Y DEL CUERPO

La percepción espacial no es únicamente visual sino que es un fenómeno que implica a todos los sentidos. Se detecta, no obstante, cierta predilección por el sentido de la vista en los estudios de percepción, de hecho, es el medio de aprehensión de la realidad más estudiado y, por tanto, mejor conocido. Si bien el ser humano posee diversas capacidades para relacionarse con el mundo que lo

³⁴ Aumont, Jacques: *La imagen*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002. pág. 38.

rodea, la capacidad visual ha sido la que más interés ha suscitado entre los investigadores, estimulados tal vez por la complejidad que entraña tanto el órgano de la vista como el acontecimiento visual.

La visión como vehículo de aprehensión de la realidad se ha privilegiado desde antiguo. La teoría de los “rayos táctiles” de Pitágoras enunciaba que eran los ojos los que emitían unos tenues rayos de luz que al entrar en contacto con los objetos, es decir, al ser interrumpidos por éstos producían la sensación de ver. Aproximadamente mil años después el matemático Alhazán superaría esta teoría en su obra *Opticae Thesaurus*. Sin llegar a una formulación adecuada del funcionamiento del fenómeno visual, adelantó algunas ideas claves: además de negar la teoría de los rayos táctiles de origen ocular, afirmó que la percepción visual debía ir más allá de la mera ‘impresión’ de registros puesto que exigía cierto discernimiento psíquico. Sin embargo, el privilegio del sentido de la vista en el proceso de percepción y la identificación o correspondencia entre percepción y universo sensorial –al margen del pensamiento, de la razón- seguirían siendo una constante hasta tiempos muy recientes.

De estas dos constantes, la que vincula visión y percepción parece haberse afianzado en las construcciones teóricas y en el imaginario colectivo de una forma más contundente. En este sentido, si una de las tesis fundamentales de Rudolf Arnheim trata de demostrar la estrecha vinculación que existe entre percepción y pensamiento y, por tanto, el error que supone identificar aquella

únicamente con el universo sensorial, por otra parte, este autor no duda en privilegiar en sus estudios el sentido de la visión:

Es la visión la que, no sólo por ser un medio altamente sofisticado, sino porque nos ofrece una información inagotablemente rica sobre los objetos y acontecimientos del mundo exterior, la que constituye el medio primordial del pensamiento. Las facilidades que procura el sentido de la vista no sólo le son accesibles a la mente sino que le son indispensables para su funcionamiento³⁵.

La visión, por tanto, se ha destacado en el mundo occidental como el primer canal de recepción de información, pero es evidente que no es el único. Como señala Denis Cosgrove en uno de sus trabajos más recientes, el racionalismo occidental auspiciado por el pensamiento escolástico, cartesiano e ilustrado, ha tendido a igualar ‘visión’ con ‘conocimiento y razón’, de manera que:

La visión se convierte en el principio canalizador a través del cual la razón intelectual y la ‘razón’ u orden del mundo de los sentidos se pueden interrelacionar: el ojo se representa como la ventana hacia un alma racional³⁶.

³⁵ Arnheim, Rudolf: *El pensamiento visual*. Ed. Paidós. Barcelona, 1998. Pág. 31

³⁶ Cosgrove, Denis: “Observando la naturaleza: el Paisaje y el sentido europeo de la vista” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* N° 34, 2002. Págs. 63-89

Aunque el postmodernismo tiende a relativizar el conocimiento visual y a abogar por otras fórmulas de discernimiento no visuales, lo cierto es que seguimos privilegiando este sentido. De hecho, «la tecnología ha aumentado la importancia de la visión como el medio principal de exploración del espacio»³⁷.

No podemos negar la evidencia y dejar de reconocer la importancia de la información visual en lo que a la captación de la realidad espacial se refiere, pero tampoco podemos obviar que la ‘apariencia visual’ se complementa con otro tipo de informaciones, a veces más sugerentes, estimulantes e inmediatas como las que recogen el oído o el olfato.

La percepción del paisaje es más que ninguna otra, una experiencia polisensorial. La información que recibimos mediante el sentido de la vista se enriquece y acrecienta con la percepción acústica, olfativa y táctil. Incluso hay paisajes cuya *identidad* procede, más que de su apariencia visual, de los sonidos que genera, de los aromas que emana o de las sensaciones térmicas que produce. Cualidades sensoriales que funcionan, además, como elementos de diferenciación: frente al bullicio del tráfico y de las actividades comerciales de las grandes urbes, nos encontramos con el relativo silencio de las áreas rurales, interrumpido sólo por el rumor del agua de las acequias. El valor del silencio de los entornos rurales, la pureza del aire propia de lugares en los que el tráfico es escaso y donde la vorágine industrial no ha logrado penetrar, se alzan como

signos de identidad, e incluso llegan a ser utilizados como reclamo turístico. Abrumado por la belleza o la hostilidad del paisaje, el hombre remite a su cuerpo como la entidad a partir de la cual experimenta el espacio y sobre la que inciden sus efectos, reales o imaginados.

Conscientes de la importancia de los componentes sensoriales del paisaje más allá de lo puramente visual, algunas instituciones como el Observatorio del Paisaje de Cataluña ha apostado por la puesta en marcha de proyectos atrevidos como son la elaboración de una cartografía del ruido, más exactamente, un mapa de la tranquilidad relativa. En un seminario celebrado en el Observatorio en noviembre del 2007 plantearon la necesidad de incorporar a los indicadores del paisaje los llamados “intangibles”, es decir, aquellas cualidades o componentes del paisaje que coadyuvan tanto a su definición como a su apreciación, como puede ser el ruido.

Si entendemos la *experiencia* en los términos en los que lo hace Jean Marc Besse, como una salida o exposición a lo real, el paisaje sería la constatación de múltiples experiencias o múltiples exposiciones a la realidad natural captadas a través de los distintos canales sensitivos. Una experiencia del paisaje que se constata especialmente mediante el *recorrido*.

El *caminar* se concibe así como el acto mediante el cual se hace efectivo el intercambio vital que caracteriza la relación del *habitante* con su entorno, el instante del reconocimiento de su dependencia simbiótica con el medio. Pero no sólo eso. Si para los artistas del Land Art el recorrido era en sí mismo una forma

³⁷ *Ibidem*. Es interesante la relación que establece entre la percepción del espacio más los significados que se le atribuyen y la evolución de las técnicas de la visión (lentes, cámaras, películas, etc.) y la representación (como la perspectiva)

de arte, un medio para descubrir la naturaleza o, mejor dicho, *redescubrirla* en sus valores y significados, para el habitante cotidiano de esos paisajes el recorrido le permite, si no una vivencia estética en el sentido más plástico del término, sí la constatación de un *encuentro*, de una relación *íntima* del cuerpo con la tierra. Si Richard Long al inscribir códigos estéticos en la naturaleza mediante el testimonio de sus huellas decía entablar una relación renovada con la naturaleza, el hombre de a pie, con la experiencia cotidiana que supone el *caminar*, establece igualmente su particular vínculo con el espacio, quizá en cierto grado estético, también práctico, revelador, en cierto modo simbólico, pero siempre significativo. El recorrido le permite captar las formas y dimensiones del territorio, lo pone en contacto con sus colores y texturas, con sus particularidades, con sus contenidos, también con sus sonidos específicos y olores característicos.

Andar el paisaje nos proporciona una experiencia de éste muy distinta a la que se produce cuando lo recorremos mediante algún otro medio de locomoción. Nos permite un conocimiento de la realidad, una experimentación del espacio privilegiada, basada en el encuentro y en el reconocimiento, no sólo de lo que nos rodea sino de nosotros mismos.

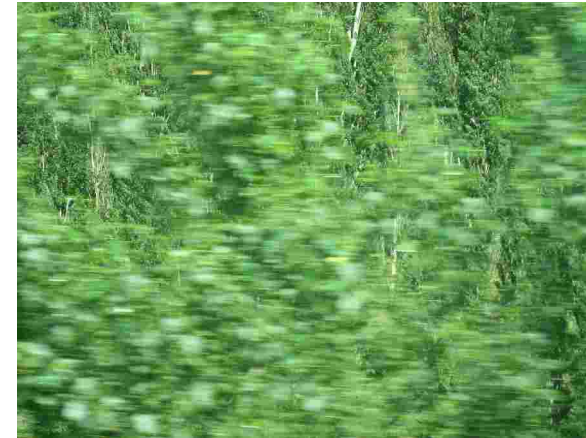


A line made by walking. Richard Long, 1967

Un mismo espacio se nos mostrará renovado, sorprendente una y otra vez según nos desplazemos a través de él. Frente al paisaje estático de la contemplación, el movimiento de nuestro cuerpo nos irá descubriendo nuevas realidades, distintas para cada ubicación, en cada instante. Diferentes también en función de la velocidad del movimiento. La imagen del paisaje que observamos desde el automóvil, fugaz y dinámica, diferirá sustancialmente de la del caminante o la de aquél que sólo ha tenido acceso a ese paisaje desde la vista aérea que le proporciona el avión. El tiempo de exposición a lo real, el distanciamiento o la cercanía con los objetos del mundo marcarán nuestra experiencia perceptiva. Tampoco será igual la imagen paisajística del habitante que recorre una y otra vez

sus espacios cotidianos con la del turista que sólo está de paso, o la del internauta que desde su ordenador realiza visitas virtuales a cualquier rincón del mundo. La relación espacio-temporal y la vinculación afectiva serán pues factores condicionantes en la percepción espacial, como también lo son las propias características del observador: su capacidad de observación y atención, de orientación espacial, de retentiva visual, etc.

Todo esto, si nos fijamos bien, converge en un mismo punto: el cuerpo como referente en los fenómenos de percepción espacial. «La idea del espacio está fundamentalmente ligada al cuerpo y a su desplazamiento» decía J. Aumont; también a su ubicación o posición en dicho espacio, diríamos nosotros. Efectivamente la velocidad del desplazamiento influye en nuestra percepción del paisaje mostrándonos imágenes espectrales de la realidad, obligándonos a una contemplación frontal ante la distorsión que nos ofrecen las vistas laterales al desplazarnos en tren o automóvil. Una visión que supone «el fin del primer plano» y la concentración de la visión en el horizonte.



Bosque oscense. Junio, 2008. Fotog. MJ Ortega

Frente a la *percepción distraída* del paisaje derivada de una observación dinámica o en movimiento, la posición fija que ocupa el observador en el espacio nos facilitará una *percepción concentrada* del paisaje, determinada en primer lugar por el *encuadre* de la escena que tiene ante sus ojos. La ubicación en el espacio desde la cual proyectamos nuestra mirada condicionará nuestra visión. Nos facilitará la observación nítida de unos elementos - aquellos que se sitúan en el centro del campo visual- la captación difusa de los que son observados por la visión periférica y la eliminación de aquellos que han quedado fuera de campo. La escena se tornará distinta cada vez que variemos nuestro encuadre. Éste procede de una elección, la del punto de vista - fundamental en la percepción espacial- y conduce a una selección de la realidad percibida, mostrándonos unos elementos

y ocultándonos otros. Elección y selección de la realidad observada serán algunos de los aspectos que tomen la visión en *mirada*.

Algunos pintores experimentaron con las múltiples posibilidades perceptivas que le proporcionaban el juego de su ubicación corporal. Cezzane nos dejó maravillosos ejemplos de las distintas imágenes que se descubrían a sus ojos variando levemente el punto de observación:

Aquí, a orillas del río, los temas pictóricos son abundantes; el mismo motivo visto desde un ángulo distinto sugiere un tema sumamente interesante y son tan variados que podría representarlos durante meses sin moverme del sitio, simplemente inclinándome primero hacia la derecha, luego hacia la izquierda.



Montaña de Saint Victoire. P. Cezzane



Montaña de Saint Victoire. P. Cezzane

A las variaciones de la mirada sobre el objeto se le sumaban también las experiencias visuales derivadas del transcurso del tiempo y su correspondiente proyección de la luz. Obtenían así multitud de imágenes sobre un mismo motivo pero diferentes entre sí al ser matizadas por la luz y las variaciones del ángulo de observación. No sólo eran experimentos plásticos sino la constatación efectiva de los múltiples factores que inciden en la percepción visual de los elementos del paisaje. Desde las condiciones ambientales o climáticas hasta factores subjetivos tales como las emociones, las capacidades sensoriales o la mera posición u orientación del observador en el espacio.

En la experiencia del paisaje nos apropiamos del fragmento acotado de la naturaleza mediante nuestros ojos y nuestro cuerpo. Se trata de asumirlo como paisajes de los ojos y del cuerpo. Nuestra posición corporal en medio del espacio natural y el horizonte que contemplamos y enmarca este mismo espacio se condicionan de tal manera que de su interacción nace la posibilidad misma del paisaje³⁸.

Otro aspecto relacionado con la percepción del paisaje en función de la situación del observador sería el de la distancia física que se establece entre éste y la escena contemplada. No nos referimos aquí a esa *distancia* de la que hablábamos en el capítulo anterior entendida como disociación o ruptura de la relación simbiótica entre el hombre y el medio reivindicada por algunos teóricos del paisaje como condición imprescindible para que éste pueda ser percibido estéticamente, sino a la distancia física que permite observar el espacio con una perspectiva de conjunto.

Tradicionalmente se ha privilegiado la visión obtenida desde una posición 'estratégica', como la que nos proporciona un monte, una colina o una torre. La visión de conjunto que nos ofrece una observación en altura difícilmente podrá conseguirse a ras del suelo, especialmente en aquellos paisajes donde el horizonte desaparece, como ocurre en los paisajes urbanos agujijoneados por los rascacielos. Situar en la distancia y fuera de los límites del objeto observado permite comprobar su contenido y sus verdaderas dimensiones. No en vano,

muchas de las vistas y planos de ciudades que se han representado a lo largo de la historia adquieren esa apariencia visual denominada 'a vista de pájaro', que por otra parte, no dejaba de ser una imagen realizada desde un punto de vista imposible; una perspectiva inventada por el artista.



Vista de Aviñón, sureste de Francia. 1663

Los fotógrafos conocen muy bien el efecto de la distancia sobre el objetivo: a mayor distancia entre el observador y el horizonte, mayor campo visual y, por tanto, más información. No obstante, el escritor Antonio Ansón nos advierte que en la 'visión paisajística' esa distancia no debe superar la capacidad humana

³⁸ Marchán Fiz, Simón: "La experiencia estética..." Op. cit. Pág. 33

de percibirlo directamente con los sentidos, de lo contrario estaríamos hablando de una 'visión territorial', como la que nos proporcionan la cartografía, las fotografías aéreas o las imágenes de satélite³⁹. En este sentido, podemos reconocer cierta paradoja en la percepción del paisaje: si por una parte precisa de un cierto *distanciamiento* para poder captar el conjunto, se exige a su vez un *acercamiento*, un *adentrarse* en el paisaje para poderlo interpretar. Ansón añade además otra reflexión interesante al afirmar que frente al carácter descriptivo de la 'visión territorial' y su imposición de un punto de vista fijo, la 'visión paisajística', más que describir paisajes los *descubre* mediante la mirada. Supone la conquista del paisaje por esos múltiples puntos de vista mientras que la 'visión territorial' encarnaría a esa mirada decimonónica, ambiciosa, de un punto de vista único, que busca la descripción precisa del territorio al que pretende controlar.

Si con anterioridad afirmamos que la naturaleza totalizadora se desgajaba en fragmentos aislados o 'paisajes' capaces de ser aprehendidos directamente por los sentidos, ahora añadimos que esas fracciones, con la perspectiva que ofrece la distancia, se constituyen en unidades coherentes. Decíamos que es nuestra mirada, delimitadora y selectiva la que al imponer un *marco*, un encuadre o límites a la naturaleza se convertía en generadora de 'paisajes'. Es a partir de esa delimitación del espacio percibido que el paisaje adquiere una unidad. Efectivamente, una de las características fundamentales del paisaje es su susceptibilidad de ser percibido como una entidad unitaria. Los distintos elementos

de los que consta se perciben en relación con el *todo*, de manera que observar un paisaje no significa solamente diferenciar o identificar las partes de que consta e integrarlas en el conjunto sino *captar el todo* como una unidad cuyo significado procede de la relación entre sus distintos elementos.

En la constitución del paisaje no se aborda, por tanto, la naturaleza en cuanto un elenco de objetos del mundo físico, ni como una suma de los mismos aisladamente considerados, sino que con todos ellos el espectador organiza la naturaleza percibida como un todo, como una unidad sintética, como un horizonte⁴⁰.

Rudolf Arnheim afirmaba que *ver* significa *ver en relación*, de manera que los objetos de un conjunto no se percibirán de forma aislada sino relacionados con aquello que tienen a su alrededor. De este modo, tanto las características visuales de los objetos que componen el paisaje como los significados que se le atribuyen a cada uno de ellos estarán condicionados por su pertenencia al conjunto, por la ubicación y la función que desempeñan en el mismo.

Esta visión de conjunto se consigue, efectivamente, con la observación en la distancia. La perspectiva que nos ofrece un lugar en alto es inigualable pues nos brinda la oportunidad de divisar «sus horizontes, su orientación, se aprecia la primera cascada de planos verticales, muchas veces caóticos, se intuye su

³⁹ Ansón, Antonio: "Fotografía y Literatura o modelos para pensar Territorio y Paisaje, tal vez soñar", en Javier Maderuelo (coord.): *Paisaje y Territorio*. Ed. Abada. Madrid, 2008

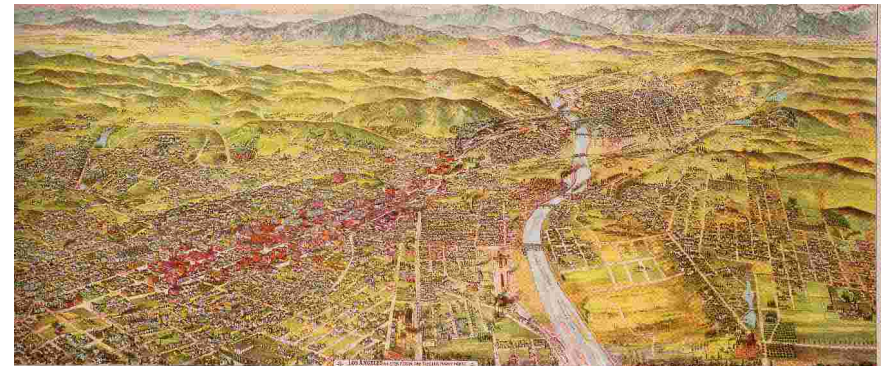
⁴⁰ Marchán Fiz, Simón: "La experiencia estética..." Op. cit. Pág. 29

actividad y las sombras le dan humanidad, se distingue lo construido entre los intervalos de las masas vegetales»⁴¹. Sin embargo, si bien esta visión nos permite captar la conciencia física del paisaje, ésta debe completarse con el *deambular* por sus espacios. Es la suma de estas secuencias, la panorámica y la que surge del recorrido por las entrañas del paisaje la que nos permite elaborar su *imagen*. Se ratifica así la paradoja de la 'visión paisajística' que precisa de la visión panorámica así como del contacto directo con la realidad espacial.

Ocurre, no obstante, que no siempre es posible percibir la unidad del paisaje que tenemos ante nuestros ojos. A veces se nos hace imposible determinar su forma ante la dificultad de establecer el número, el orden y la organización de sus elementos mediante la experiencia directa del recorrido por la complejidad de la trama urbana, por su ilegibilidad. Estos aspectos se nos revelarán únicamente, no ya desde la posición estratégica que supone una montaña o una torre, sino desde las posibilidades que ofrecen la fotografía aérea o la imagen de satélite. Sólo éstas nos proporcionarán la visión de una unidad imposible de captar desde su interior.



Los Ángeles, California. Fotografía aérea.



Los Ángeles, 1894. Litografía de B.W.Pierce.

⁴¹ Estévez, Xerardo: "Paisajes urbanos con-texto y sin-texto" en Joan Nogué: *La construcción .. Op. cit.*. Pág. 271

Se trata de un fenómeno apreciable en las algunas grandes ciudades contemporáneas. Impresionantes megalópolis en las que el hombre, como en las pinturas de David Friedrich, se nos muestra como un punto insignificante ante la grandiosidad del espectáculo que lo envuelve.



Las edades del hombre, otoño. C. D. Friedrich. 1826

En el caso del pintor romántico, era la sublimación de la naturaleza la que empujaba al hombre, en las grandes urbes del siglo XXI es el desconcierto ante los océanos de cemento y el cielo de vidrio los que lo tornan casi invisible.

La preocupación actual de algunos urbanistas y arquitectos por cuestiones relacionadas por la legibilidad de los paisajes urbanos les ha llevado a introducir en sus estudios la dimensión perceptiva de los ciudadanos. Cada vez son más los profesionales que deciden incorporar en sus estudios previos las

respuestas espaciales de la población; indagan en las percepciones locales por considerarlas un punto de partida para sus decisiones urbanísticas o arquitectónicas. Conciben las *imágenes mentales* elaboradas por los habitantes de los paisajes urbanos o rurales como un factor decisivo para las actividades de diseño o intervención. Tomando como referente la obra clásica de Kevin Lynch *La imagen de la ciudad* y los preceptos de la teoría de la Gestalt argumentan la importancia de la legibilidad de la *forma* del espacio urbano para la elaboración de esa *imagen* y de cómo es necesario para efectuar tal lectura el orden y la articulación de los soportes urbanos –trama, calles, barrios, cruces, etc.-, o lo que es lo mismo, su percepción como una unidad coherente. Por ‘forma urbana’ puede entenderse «el resultado de la organización física de los elementos, su distribución y disposición en el espacio»⁴², sin embargo, el crecimiento descontrolado y voraz de algunas ciudades así como la ausencia de una lógica constructiva en otras, provoca bastante a menudo una confusión perceptiva que incapacita para esa lectura unitaria y coherente de unos espacios caracterizados por la desarticulación formal y la incongruencia visual de sus elementos.

Nos interesa poner de relieve especialmente la diferencia que puede establecerse en términos de percepción morfológica entre los paisajes urbanos y los paisajes rurales. Puesto que la legibilidad espacial depende de la percepción de la forma urbana y ésta de la articulación de sus elementos, es posible hablar de las zonas rurales tradicionales como espacios más accesibles a una lectura

⁴² Briceño Ávila, Morella y Gil Scheuren, Beatriz: “Ciudad, imagen, percepción”, en *Revista venezolana*. Vol. 46 (1) 2005. Págs. 11-33

unitaria. La fácil identificación de sus componentes, la determinación de su estructura entendida como la relación que se establece entre los objetos entre sí y con el observador, así como el significado de lo observado, suponen para Kevin Lynch los tres aspectos que deben reunir las imágenes espaciales para que éstas permitan el acceso a lo que él llama el *sentido del lugar*. Desde esta perspectiva, las dimensiones de las zonas rurales más asequibles al recorrido, así como la familiaridad con un entorno al que se tiene casi un total acceso, contrasta con las dimensiones inabarcables de ciudades que parecen extenderse casi hasta el infinito. Aún recuerdo con cierto desasosiego la visión de Atenas desde la Acrópolis. Un mosaico gigantesco de minúsculas teselas blancas y grises que se adhería a las ondulaciones del terreno como una segunda piel.



Atenas, fotografía desde la Acrópolis (2007). Fotog. MJ Ortega

Pero la influencia del *cuerpo* en la percepción espacial tiene otras implicaciones. Más allá de la experiencia polisensorial y de todo lo dicho acerca de la fijación del punto de vista o de la distancia entre el observador y el horizonte -que permite captar la unidad del paisaje o tomar conciencia de su morfología inaprensible-, las características de edad, sexo o condición social de los observadores posibilitarán la revelación de unos paisajes y la ocultación o inaccesibilidad a otros.

Los paisajes de la infancia no son los mismos que los de la madurez o la ancianidad. Las limitaciones físicas propias de la vejez impiden el acceso a determinados paisajes por su lejanía o por las dificultades del recorrido; también por el deterioro de sus sentidos. Al mermar las capacidades de percepción, la realidad espacial se va tornando difusa, incluso extraña en un sujeto que ha perdido la capacidad de orientarse. En cambio, las buenas condiciones físicas que acompañan a la juventud les lleva a descubrir en los paisajes perspectivas reservadas sólo a aquellos que gozan de una buena aptitud física y que no temen a los relieves escarpados, a las alturas imposibles, o a la soledad y oscuridad de los paisajes inhóspitos.

Por otra parte, como denuncia María Ángeles Durán en “Paisajes del cuerpo”, a pesar de la lucha actual por la igualdad entre hombres y mujeres aún se mantienen algunas diferencias en lo que al acceso al paisaje se refiere⁴³. Esta catedrática de Sociología propone un interesante ejemplo que suscita a la

⁴³ Durán, María Ángeles: “Paisajes del cuerpo”, en Joan Nogué: *La construcción... Op. cit.*

reflexión: la discriminación visual que se aprecia en las viviendas VPO en las que las peores vistas son reservadas a la estancia dedicada a la cocina, espacio que se supone de dominio principalmente femenino. No obstante este ejemplo, las diferencias en cuanto a la accesibilidad al paisaje en función del sexo, al menos en el mundo occidental, pueden considerarse en su mayoría una consecuencia del sistema socio-económico y la división social del trabajo que lleva aparejado más que una consecuencia de una discriminación sexual estricta –otra cuestión sería evaluar si existe tal discriminación en las propias fórmulas de división social de la actividad laboral-.

De este modo, en las zonas rurales, mientras que el hombre desempeña sus tareas fundamentalmente en el exterior, el ámbito doméstico queda como dominio casi exclusivo de la mujer. Sus paisajes cotidianos, sus espacios de experiencia serán, pues, distintos en uno y otro caso. Y si introducimos en nuestra reflexión la variable temporal, encontraremos más argumentos que apoyen esta diferente accesibilidad al paisaje en los ámbitos rurales. Si bien en la actualidad el desarrollo de los medios de comunicación de masas, la divulgación de la información y el conocimiento que han permitido herramientas como Internet (y antes de éste, la televisión, la radio o la imprenta) nos permiten el acceso a casi cualquier espacio del planeta, en las sociedades más tradicionales donde la cultura literaria sólo estaba al alcance de unos pocos, el acceso a la realidad espacial se restringía a la experiencia cotidiana del entorno, distinta para hombres y mujeres. Para estas últimas, el hogar y sus inmediaciones aparecían como los

únicos *paisajes* accesibles –al margen de las geografías imaginadas de los sueños y fantasías-.

Para terminar con este tema podemos apuntar que las diferencias perceptivas en función de la edad y el sexo de los observadores no es un asunto que atañe únicamente a la percepción espacial y a la problemática de su accesibilidad. La percepción en tanto que fenómeno que conjuga la dimensión subjetiva del observador con procesos físicos, invariables y objetivos, está sujeta a determinadas condiciones fisiológicas. En este sentido, se han realizado experimentos y ensayos que tratan de demostrar, por ejemplo, la influencia que ejerce en la percepción del color la presencia de receptores de estrógeno en la retina⁴⁴.

Otros aspectos influyen también en la accesibilidad al paisaje o lo que es lo mismo, en la visibilidad/invisibilidad de determinados espacios en función de nuestras experiencias subjetivas. Entre ellos, el miedo ha sido uno de los factores a los que más atención se le ha prestado como obstáculo a la accesibilidad no ya paisajística sino geográfica. Los monstruos marinos que dibujaban los cartógrafos de la Baja Edad Media en las áreas reservadas a la representación de mares y océanos aún inexplorados constituían la expresión gráfica del temor a lo desconocido. Las tierras o mares incógnitos se convertían en geografías extrañas, ajenas al conocimiento y control humano; para representarlas gráficamente se

⁴⁴ Correa, Viviana y Estupiñán, Lina: "Percepción visual del rango del color: diferencias entre género y edad", en *Revista MED*. 15 (1), 2007. Págs. 7-14

recurría al espacio en blanco, a los trazos abiertos e inacabados de unos perfiles desconocidos o bien a la inclusión de criaturas fantásticas.



Mapa de Islandia. Abraham Ortelius. Siglo XVI

Algo similar ocurre cuando nuestro cuerpo se expone a paisajes inhóspitos, desconocidos o marginales. Los monstruos de la imaginación emergen y la trama de nuestros mapas mentales aparece perforada por multitud de agujeros que representan esos *paisajes* a los que no nos atrevemos a acceder por ser los espacios de la delincuencia, la transgresión o la marginación. Porque la curiosidad del hombre se atenúa con la inseguridad que le supone navegar por mares incógnitos, por calles y plazas que escapan a la familiaridad de su entorno.



Muelle. Fotog. J. Marina Barba

Con todo esto lo que pretendemos, en definitiva, es poner el acento sobre la subjetividad de las percepciones espaciales. Advertir acerca de la multitud de factores que entran en juego a la hora de relacionarnos con el entorno y que se traducen en múltiples miradas e interpretaciones de la realidad. No todos observamos lo mismo ni tampoco concedemos los mismos significados a lo observado.

Sin embargo, para evitar caer en el relativismo más extremo, pensamos que es posible realizar ciertas abstracciones en los procesos que rigen nuestra percepción espacial. A esto nos referíamos cuando hablábamos al principio de

este apartado de lo que podemos denominar *generalidades perceptivas*, como eran la percepción polisensorial del paisaje o la conciencia de nuestro cuerpo como referente en la experimentación del espacio-territorio. Asimismo, otra solución para superar el relativismo es atender a esa segunda afirmación que efectuábamos acerca de la mirada: asumirla como la dimensión más cultural de la visión. De este modo, al incluir en el fenómeno perceptivo los condicionantes culturales, transcendemos el plano puramente individual y subjetivo. Por último, veremos que es posible objetivar también algunos de los procesos que forman parte de la percepción. Basándonos en los postulados de la teoría de la Gestalt abordaremos la percepción como un fenómeno que comprende no sólo la dimensión subjetiva del observador sino también una serie de operaciones intelectuales y objetivas.

II.2 MIRADA VERSUS VISIÓN

Mirada no es sinónimo de visión, del mismo modo que percibir no significa únicamente registrar mediante el sentido de la vista los estímulos externos de la realidad circundante. A lo largo de los capítulos anteriores hemos utilizado el término *mirada* para referirnos a la percepción del mundo como un proceso complejo que atañe a algo más que al ojo.

Jacques Aumont definía la mirada como la intención subjetiva del observador, es decir, como la «dimensión propiamente humana» de la visión. Ni

siquiera la visión está regida por un órgano neutro pues hay que considerar al sujeto que utiliza este ojo, al espectador que entabla una relación con lo observado en el que «aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en él el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura)»⁴⁵. Es esta concentración en el observador o espectador lo que nos lleva a atender, más que a la visión, a la mirada intencionada y culturalmente mediatizada.

A todo lo dicho anteriormente sobre la percepción visual hemos de añadir su concepción como fenómeno íntimamente ligado a las condiciones del sujeto en tanto que individuo y miembro de un colectivo social. A pesar de los esfuerzos de grandes eruditos como Rudolf Arnheim y, antes que él, Wolfgang Köhler, por tratar de huir del relativismo subjetivo y determinar los aspectos más objetivos de la percepción visual, pocas de sus formulaciones a propósito de este fenómeno escapan a los condicionantes intelectuales, afectivos y sociales del individuo.

Ver era una imposición de forma y sentido totalmente subjetiva a la realidad; y, efectivamente, ningún estudiante de las artes negaría que cada artista o cultura conforma el mundo a su propia imagen. Los estudios de la Gestalt, sin embargo, hicieron ver que casi siempre las situaciones con que nos encontramos poseen características propias, que exigen que las percibamos debidamente

⁴⁵ Aumont, Jacques: *La imagen... Op. cit.* Pág. 81

[...]. Si se pudiera demostrar en el laboratorio que una figura lineal bien organizada se impone a todos los observadores como básicamente la misma forma, al margen de las asociaciones y fantasías que suscite en algunos de ellos por efecto de sus antecedentes culturales e inclinación individual, se podría esperar lo mismo, al menos en principio, de quienes contemplasen obras de arte. Esta confianza en la validez objetiva de la afirmación artística vino a suministrar un antídoto muy necesario contra la pesadilla del subjetivismo y el relativismo ilimitados⁴⁶.

Se ha hecho muy popular la expresión de Gombrich “no hay ojo inocente”. Esta máxima resume una de las principales tesis defendidas en su obra *Arte e Ilusión*, en contraposición al mito del “ojo inocente” proclamado por Ruskin a mediados del siglo XIX:

Todo el poderío técnico de la pintura depende de que recobremos lo que pudiera llamarse *la inocencia del ojo*, o sea, una especie de percepción infantil de esas manchas planas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista⁴⁷.

⁴⁶ Arnheim, Rudolf: *Arte y Percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 2000. Pág. 16

⁴⁷ Ruskin, John: *Elements of drawing*. 1843

«Ruskin [...] afirma que, si se quiere dibujar, hay que olvidarse de lo que se sabe para limitarse a mirar. Y yo digo: no es posible olvidar»⁴⁸. Lo que en principio puede parecer únicamente un problema de la representación en el arte, se convierte en realidad en uno de los fundamentos básicos de la teoría de la percepción visual: ver no significa solamente registrar estímulos sino poner en relación las estructuras percibidas con nuestros conceptos mentales. Es decir, existe una relación directa entre visión y conocimiento.

Fue Gombrich el que en su obra *Historia del Arte* afirmó que la visión depende del conocimiento. Su planteamiento era que el proceso de percepción del mundo seguía una dirección lineal que llevaba del *saber* al *ver*, esto es, del conocimiento a la visión. El consejo de Ruskin de que para *ver* la realidad tal y como es –con el fin de representarla de forma realista- resulta imprescindible olvidarse de todo lo que sabemos de ella, suponía para Gombrich una quimera: «el postulado de un ojo sin prejuicios equivale a pedir lo imposible». Es cierto que los impresionistas convirtieron esta utopía en máxima y jugaron a dejar de lado lo que llamaban los “hábitos conceptuales” necesarios para la vida y dibujar, así, exclusivamente lo que *veían*. Sólo de esta manera fueron capaces de pintar lo que la naturaleza creaba con la luz. Sus ojos se esforzaron por captar los artificios de la realidad al margen de lo que sabían o creían conocer acerca de las apariencias de lo visible.

⁴⁸ Gombrich, Ernst y Eribon, Didier: *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*. Ed. Istmo. Madrid, 1992.



C. Monet. Impresión atardecer. 1872

Más tarde, bajo la influencia de Popper y de James J. Gibson –dos de sus más importantes referentes- Gombrich revisó su teoría para sustituir la noción de ‘conocimiento’ por la de ‘hipótesis’ al considerar que « lo que influye en un artista cuando mira no es que sepa que un hombre tiene dos ojos sino que se supone –a veces equivocadamente- que tiene dos ojos»⁴⁹. De esta forma introduce todo el discurso de las ‘expectativas’ tan fundamental para la comprensión del proceso de percepción visual:

Es, sin duda, imposible hacer el reparto entre lo que vemos en un momento dado y aquello de lo nos acordamos o lo que

esperamos. La espera o la anticipación pueden producir la ilusión o el fantasma de una percepción⁵⁰.

Ya vimos de qué manera Gombrich recurre a esta noción de las ‘expectativas’ para dar respuesta no sólo a cuestiones relacionadas con la percepción del mundo en general y de las imágenes en particular, sino para argumentar su teoría sobre la verdadera naturaleza de las representaciones. En este sentido, entendía la noción de semejanza más que como una adecuación entre el significante y el referente, como la adecuación entre expectativas, la del emisor del mensaje y la del receptor del mismo.

La influencia de nuestras expectativas o estimaciones en la *lectura* del mundo que nos rodea conecta con la cuestión más general de la *interpretación* de los mensajes. El filólogo Hans Robert Jauss, considerado uno de los padres de la estética de la recepción⁵¹, al teorizar sobre la forma en la que los receptores/lectores interpretan los significados de los textos concluyó que dichas interpretaciones se basan en la influencia ejercida por el bagaje cultural del sujeto así como por sus expectativas psicológicas. Martine Joly se referirá a este estudioso de la literatura alemana como el introductor de un nuevo paradigma interpretativo válido no sólo para los mensajes de texto sino también para los

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ Es considerado su teórico principal. La estética de la recepción es una teoría literaria que analiza la respuesta del lector ante los textos literarios. La idea que fundamenta esta teoría es que el lector interpreta los significados de los textos a partir de su bagaje cultural y sus experiencias previas. Una obra básica que nos introduce en este tema es la de José Antonio Mayoral: *Estética de la recepción*. Ed. Arco libro. Madrid, 1987

⁴⁹ *Ibidem*.

visuales basado en el 'horizonte de esperanzas' o expectativas psicológicas, culturales e históricas⁵². La fuerza de lo que esperamos encontrar dirige no sólo nuestra atención visual sino también la interpretación de lo observado.

Las expectativas están en consonancia no sólo con la subjetividad del observador sino también con la naturaleza de los objetos que sometemos a observación. De tal manera, los dispositivos psicológicos que ponemos en funcionamiento cuando, por ejemplo, nos disponemos a analizar un documento cartográfico están en relación con nuestro conocimiento sobre la fuente y sobre la naturaleza de la misma: de que se trate de una imagen plana sobre un soporte, de que constituya un documento histórico, de que nos informe acerca de una temática determinada referida a una época concreta... No se leerá igual un portulano del siglo XV que una vista urbana del siglo XVII porque nuestras expectativas acerca de la fuente son distintas. Las expectativas que influyen en nuestra percepción y, por ende, en nuestra interpretación son condicionadas por todos esos aspectos, además de por nuestra psicología y nuestro 'fondo cultural'.

Transcendiendo el plano de la lingüística, este modelo de interpretación puede asumirse para explicar un proceso más general que nos conduzca desde la interpretación de textos a la significación del entorno. Si consideramos al Paisaje como un *texto* –a la manera en que lo hicieron en los años 60 los geógrafos culturales influenciados por los modelos lingüísticos-, la interpretación que los individuos hagan de los signos del Paisaje se verá influida por su horizonte de

expectativas, por su 'fondo cultural', por sus experiencias, etc., de ahí la importancia del habitar, del recorrido, de la vivencia del espacio (o no vivencia) en los procesos de percepción.

II.3 PAISAJES CON SIGNIFICADO

En un capítulo anterior escribíamos que si en lugar de ceñirnos al corsé de la estética aceptamos que el paisaje es también el territorio que se experimenta en la práctica, que se vive y no solo se imagina, que se transforma, se construye, se *hace* y no sólo se representa mediante el arte, podremos hablar de 'paisaje percibido' además de por artistas y urbanitas, por todos aquellos que proyectan una mirada no exclusivamente estética sino mística, científica, pragmática o productiva sobre la naturaleza. La aceptación de esta premisa nos permitirá romper con esa especie de "determinismo social" en la percepción del paisaje ampliando el abanico de observadores capaces de *reconocerlo*, esto es, de ver en él un horizonte de significados. Porque la capacidad de descubrir el *paisaje* no es exclusiva de los sujetos instruidos en y por el arte, la literatura o la reflexión filosófica sino que éste puede revelarse y de hecho se revela en virtud de las múltiples relaciones que el hombre establece con su entorno. Son estas relaciones las que permiten trascender la visión del territorio para convertirlo en Paisaje, esto es, en espacio de significados.

⁵² Joly, Martine: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Ed. Paidós. Barcelona, 2003.

Recordemos en este sentido cómo Ives Luginbühl, en sus estudios sobre la percepción del paisaje por parte del campesinado de la campiña francesa, hablaba de una *percepción estética popular* muy vinculada con el valor productivo de la tierra pero también con la memoria, la identidad, la libertad y el refugio que evocaban determinadas unidades de sus paisajes de experiencia –en concreto, sus montañas-. Otras voces como la de Javier Maderuelo insisten, en cambio, en establecer una diferenciación tácita entre la capacidad humana natural, espontánea, incluso primaria de emocionarse o sensibilizarse ante determinados aspectos sensoriales del paisaje tales como su olor, su sonido, sus texturas, la espectacularidad o grandiosidad de sus formas, etc., y su percepción estética, aquella que fundamenta al Paisaje propiamente dicho. La asunción de las categorías estéticas modernas de lo sublime, lo bello y lo pintoresco como base conceptual –también empírica- a partir de la cual se construye el propio concepto de paisaje y se *hace visible* al observador, conllevaría de forma implícita la negación de cualquier otra experiencia o relación con el Paisaje que no fuera la de la sublimación estética o la cavilación teórico-filosófica. Sin ese acervo cultural que sensibiliza el alma y los sentidos, los individuos, efectivamente, aprehenderán su entorno pero «no en tanto que Paisaje sino en tanto que otra cosa».

No es hora de seguir ahondando en tan ardua polémica sino de contribuir al debate con nuestras propias reflexiones. Partiendo siempre de un concepto amplio, integrador y flexible del Paisaje, quizá la clave esté en admitir dos dimensiones para este fenómeno. La primera de ellas nos sitúa en un Paisaje

como fenómeno que se abstrae de la realidad para convertirse en objeto de contemplación y reflexión teórica, en modelo para el arte o en imagen poética. Un Paisaje-Concepto para el que se fija una fecha de nacimiento, unas circunstancias de origen y unas condiciones de revelación. Para esta dimensión del Paisaje se reconoce la necesidad de un *distanciamiento* entre el sujeto que descubre el paisaje y éste mismo. Esa distancia es la que permite la meditación, la reflexión o cavilaciones que convierten la materia tangible en material trascendente. En metáfora. Es el paisaje *de la contemplación* que permanece anclado, atrapado en el discurso estético y, por eso mismo, es este el paisaje que se nos muestra mutable frente a los caprichos del arte. El que muda al ritmo de los antojos estilísticos: paisajes del detalle de la pintura flamenca, paisajes turbios y brumosos del romanticismo, paisajes de la luz en el impresionismo... Unos paisajes que se convierten en el modelo de nuestras miradas, en el referente de nuestras percepciones sobre el paisaje real.



Houses of Parliament. C. Monet 1904



Lluvia, vapor y velocidad. William Turner, 1844

Son paisajes aferrados al léxico. Surgen cuando aparece la palabra capaz de nombrarlos. Se trata de paisajes sujetos a la experimentación artística de la naturaleza. Emergen junto a la creatividad del pintor o del poeta. Brotan de la elevación de la mirada y del espíritu.

Pero no son éstos los únicos paisajes posibles.

Situándonos en otro plano descubriremos la realidad de unos paisajes entendidos sobre todo como espacio de significados. Son las múltiples relaciones que el hombre establece con el medio las que determinan esta significación. No sólo la relación estética, mística o reflexiva, sino la que también proporciona la experiencia del habitar, del transformar, construir, producir... incluso de caminar o recorrer el paisaje.

Lo que hace atractiva la imagen de un paisaje, por ejemplo, no es tanto los contenidos informacionales presentes en el mismo, cuanto lo que ese paisaje signifique para el sujeto. [...] Lo que esto quiere decir es que lo que determina el impacto emocional de dicho paisaje o escenario es el tipo de relación que el sujeto pueda establecer con él, y la comparación que pueda establecer con las características del otro entorno diferente⁵³.

Esta forma de comprender el paisaje no entiende de *distanciamientos*. Precisamente es en la relación directa, fundamentada en la acción, que estos paisajes cobran sentido. La mirada y el espíritu *descienden* para involucrarse en la vivencia más tangible de la tierra, el agua, la vegetación, la trama urbana... Ya no hay distancia sino contacto. Íntimo, personal. Subjetivo. También grupal, colectivo.

⁵³ Corraliza, José Antonio: "Emoción y ambiente" en Juan Ignacio Aragonés y María Amérigo: *Psicología Ambiental*. Ed. Pirámide. Madrid, 1998. Pág. 66

Esa implicación con el paisaje, efectiva y afectiva, determina lo que éste “es” para el sujeto.

También se aleja esta concepción del Paisaje de los condicionantes del léxico. Alain Roger defendía la posibilidad de una conciencia o sentimiento paisajístico independientemente de que existiera o no el vocablo para nombrarlo:

No se ha de tener la obsesión del léxico, como si la ausencia de las palabras significara siempre la de las cosas y la de cualquier emoción. No hay duda de que la denominación es esencial; pero la sensibilidad, paisajística en este caso, puede mostrarse por otras vías, expresarse con otros signos, visuales o no, que requieren una atención escrupulosa del intérprete: ni recelo ni superstición con respecto al lenguaje⁵⁴.

En este otro plano desde el que puede afrontarse el fenómeno del Paisaje, la premisa del *conocimiento*, esto es, el acervo conceptual, literario o plástico que se presentaba como condición indispensable en la revelación estética de la naturaleza, ya no constituye un requisito para la *visibilidad* del paisaje. Podríamos hablar de esa capacidad de *ver* sin la intervención del pensamiento, o mejor dicho, sin la reflexión racional que perturba la naturalidad de las cosas. Se trata de esa visión ingenua, límpida sobre la que escribe el poeta portugués

⁵⁴ Roger, Alain: *Breve tratado... Op. cit.* Pág. 64

Fernando Pessoa a través de su heterónimo Alberto Caeiro quien se definió a sí mismo como «el único poeta de la naturaleza»⁵⁵:

Lo que vemos de las cosas son las cosas.
 ¿Por qué habíamos de ver una cosa si hubiese otra?
 ¿Por qué ver y oír sería engañarnos,
 si ver y oír son ver y oír?
 Lo esencial es saber ver,
 saber ver sin estar pensando,
 saber ver cuando se ve,
 y no pensar cuando se ve
 ni ver cuando se piensa.
 Pero esto [tristes de nosotros que llevamos el alma vestida],
 esto exige un estudio profundo,
 un aprendizaje de desaprender
 y un secuestro en la libertad de aquel convento
 del que los poetas dicen que las estrellas son las monjas eternas
 y las flores las penitentes convictas de un solo día,
 pero donde al final las estrellas no son sino estrellas
 y las flores sólo flores,
 y por eso es por lo que las llamamos estrellas y flores.

⁵⁵ Alberto Caeiro es uno de los *heterónimos* o personalidades en las que se desdobra el poeta portugués Fernando Pessoa. Es decir, escribía a través de personajes ficticios, inventados por él mismo a quien dotaba una identidad y personalidad concretas. Sus heterónimos más conocidos fueron Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Bernardo Soares.

Quien está al sol y cierra los ojos
al principio no sabe qué es el sol
y piensa muchas cosas llenas de calor.

Mas abre los ojos y ve el sol
y no puede ya pensar en nada
porque la luz del sol vale más que los pensamientos
de todos los filósofos y todos los poetas.

En estos versos Alberto Caeiro, quien vivió la mayor parte de su vida como un campesino sin estudios, reclama la necesidad de volver a la visión originaria, esa que es capaz de emocionar mediante el descubrimiento de la realidad por vez primera, sin la mediación de la memoria ni la experiencia.

Además de por la belleza que encierra la sencillez de su poesía, rescatamos los versos de Caeiro, de esta ficción hecha realidad a través de sus palabras, para rendir cierto homenaje a esa otra forma de *ver*, no con los ojos de la razón, sino con los de la sensibilidad ante las cosas tal y como se presentan en el mundo. A esa capacidad de emocionarse y de *llegar* al paisaje sin la luz del conocimiento.

Algo de esto encontramos también en Kant en su reivindicación de una visión del Paisaje alejada no sólo de la apropiación teleológica sino también cognoscitiva:

El espectáculo del Océano no hay que considerarlo tal como lo *pensamos* nosotros, provistos de toda clase de conocimientos [...], como una especie de amplio reino de criaturas acuáticas, o como un gran depósito de agua para las evaporaciones que llenan el aire de nubes para las tierras [...], sino que hay que encontrar sublime el Océano solamente como lo hacen los poetas, según lo que la apariencia visual muestra⁵⁶.

Se trata de la misma pretensión., la de una visión basada en la mera apariencia de las cosas, sin el intermedio del conocimiento. No obstante, aunque asumamos como posible en determinadas experiencias de contacto con el paisaje esa otra dimensión del *ver* basada en la aprehensión de las formas puras de la naturaleza, en su sola apariencia visual, no podemos desligar a la visión, como hace Fernando Pessoa, de su componente cultural y subjetivo. Sería un contrasentido. Nos hacemos eco de sus palabras como ejemplo de esa concepción del *ver* desligada de la premisa del conocimiento, pero no del significado o la interpretación. La propia experimentación del espacio conlleva la asignación de significados, tornando ese espacio en Paisaje. De hecho, la originalidad de la propuesta de Alberto Caeiro reside precisamente en ese intento imposible por liberar la visión de cualquier tipo de condicionamiento cultural, más incluso, de todo atisbo de interpretación: «ser una cosa es no ser susceptible de interpretación».

⁵⁶ Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2001.

Pero la interpretación, o dicho de otro modo, la asignación de significado no es un «acto de la fantasía» como diría Caeiro, sino algo consustancial al proceso más global de Percepción. Desde la Psicología Ambiental se afirma que la percepción se efectúa en distintos niveles relacionados entre sí: el primero de estos niveles sería la *respuesta afectiva*, registrada en términos de valoración personal; el segundo es la respuesta de *orientación*; los siguientes niveles o tareas perceptivas serían las de la *categorización*, *sistematización* y finalmente, la *manipulación*⁵⁷. Esta estructuración no debe hacernos pensar en una ejecución secuencial del acto perceptivo, todo lo contrario, es fruto de la interacción de las distintas tareas.

Por tanto, el primer nivel que se detecta en la interacción entre el individuo y su entorno se vincula a la respuesta emocional. Y según los estudios de psicología ambiental, es sobre esta respuesta emocional o “experiencia emocional de un lugar” que se conforma el proceso de atribución de significado.

En este sentido, la valoración emocional y la atribución de cualidades afectivas al marco físico en el que la persona se desenvuelve tiene como consecuencia el que las variables espaciales y físicas se conviertan, en función de la implicación del individuo, en un ambiente de significado simbólico. De esta forma, los elementos objetivos del ambiente (formas, distancias, aspecto, etc.) se convierten

⁵⁷ Esta clasificación que realiza José Antonio Corraliza en “Emoción y ambiente” (Op. cit. Pág. 62) la toma de la elaborada por William Ittelson en 1973, uno de los psicólogos ambientales pioneros en el estudio de la Percepción.

en un conjunto de elementos significativos, que para el sujeto le resultan «grandes» o «pequeños», «agradables» o «desagradables», «bonitos» o «feos», «aburridos» o «divertidos», etc.⁵⁸

En íntima correspondencia con esta respuesta emocional del individuo ante su entorno en base a la cual se produce el proceso de adjudicación de significado, nos encontramos la variable de *relación*, es decir: el tipo de vínculo que el sujeto establece con el medio va a determinar en gran medida el significado, las asociaciones simbólicas o su interpretación sobre el mismo.

Estas ideas que venimos desarrollando sobre esta forma de entender el Paisaje nos llevan a otros dos conceptos muy ligados al de Paisaje, que venimos utilizando casi indistintamente y sobre los que deberíamos realizar alguna matización: nos referimos a los términos de *lugar* y *entorno*. En ocasiones preferimos hablar de “entorno” en tanto que éste hace referencia al espacio más inmediato al hombre: «equivale a la parte más cercana del paisaje, donde se despliega habitualmente la existencia de los individuos»⁵⁹. Por su parte, los *lugares* se conciben como «centros de significados y símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones de muy diversos tipos»⁶⁰

Concluyendo, el Paisaje se manifiesta a los individuos en multitud de experiencias, distintas en sus características y temporalidad, pero todas garantes

⁵⁸ Corraliza, José Antonio: “Emoción y ambiente” Op. cit. Pág. 63.

⁵⁹ Gómez Sal, Antonio: “La Naturaleza en el Paisaje” en Javier Maderuelo (dir.): *Paisaje... Op. cit.* Pág. 91

⁶⁰ Nogué, Joan: *La construcción...Op. cit.* Pág. 12

de significación. Desde las prácticas y usos más cotidianos desarrollados en el paisaje con tintes productivos, o con una finalidad religiosa, de socialización, intercambio, etc., hasta esas otras experiencias momentáneas, fugaces, de encuentro íntimo con la sensualidad del paisaje, con sus misterios, su infinitud, su singularidad, su belleza, ... donde la categoría de lo *pintoresco* se traduce en el asombro natural ante lo particular y lo *sublime* en la conciencia de lo extremo, de esa belleza hostil, extraña en sus formas y difícil accesibilidad.

Teniendo en cuenta estas premisas, creemos que es posible acercarse a un fenómeno tan intangible y resbaladizo como son las percepciones del pasado. Entendemos que se dan ciertas constantes en el proceso de percepción visual en general y espacial en particular que hacen factible nuestra aproximación a estos fenómenos aunque integremos en ellos la dimensión temporal. Sin embargo, y aquí es donde reside la clave de nuestro planteamiento, a pesar de que los mecanismos de percepción visual sean los mismos y de que las categorías perceptivas definidas por Lynch para el análisis urbano contemporáneo –bordes, sendas, barrios, nudos e hitos simbólicos- se puedan asimilar a la percepción de los paisajes rurales del pasado, podemos elaborar un discurso histórico a propósito de la percepción del territorio desde el momento en que asumimos que los significados atribuidos a aquello que se percibe no son estáticos sino que van cambiando con el tiempo.

La interpretación que se le da a un determinado elemento del paisaje depende, como hemos visto, de muchos factores: el sexo, la edad, la extracción

social del individuo; también de su experiencia del lugar, de sus vivencias, sus recuerdos o su conocimiento; del acceso que haya tenido al mismo, del uso que le haya dado, etc. Pero es posible trascender el subjetivismo de las percepciones espaciales –sin negarlo- atendiendo a las representaciones colectivas. Porque nuestras percepciones no son nunca totalmente individuales sino que se *contagian* de las percepciones del grupo social al que pertenece el individuo/espectador⁶¹.

Por tanto, al margen de la naturaleza individual de los autores de los dibujos, con sus limitaciones y condicionantes subjetivos, su condición de individuos sociales les llevó a compartir significados y experiencias sobre el medio al menos como miembros de una determinada colectividad y bajo las características de su contexto cultural.

Estas interpretaciones del territorio quedarían plasmadas doblemente: en las formas físicas del paisaje y en las expresiones gráficas que lo tuvieron como

⁶¹ De nuevo hemos de recurrir a Ives Luginbühl en este punto puesto que una de sus principales preocupaciones ha sido la de intentar dilucidar la manera en la que se gestan las representaciones sociales del paisaje y cómo evolucionan. En este sentido declara que es posible diferenciar tres escalas o niveles a propósito de las representaciones sociales del paisaje: una escala global que haría referencia a los fundamentos culturales de la representación social del paisaje. Una escala local en la que entrarían en juego las imágenes elaboradas por lo que él llama la «memoria social»; éstas procederían de las relaciones que establece el hombre con su entorno como individuo que pertenece a un grupo más amplio. Y por último, la escala individual según la cual cada persona experimenta el paisaje de forma única, como sujeto particular.

objeto, tales como descripciones geográficas, relatos de viajes, cuadros de paisajes... y como veremos, también en la cartografía y otras representaciones manuscritas del territorio.

III. EL PAISAJE COMO REPRESENTACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE

“No hay paisaje sin hombre (...) y no hay hombre
sin paisaje porque estamos hechos de él, en reciprocidad
vital”⁶²

Eduardo Martínez de Pisón

Sin perder de vista las directrices que nos marca la disciplina histórica, nos hemos venido ocupando de una serie de conceptos poco convencionales en nuestro campo de estudio. Tal es el caso del propio concepto de Paisaje. Conscientes de la multiplicidad de contenidos que absorbe el concepto de paisaje en función de la disciplina que lo aborde, intentamos conciliar aquellos que nos parecían más oportunos para nuestra labor de investigación. En este sentido, concluimos que el paisaje debe ser asumido desde una triple perspectiva: como representación cultural, espacio organizado y experiencia fenomenológica. A lo largo de nuestra exposición daremos cuenta de esta trilogía de concepciones que, entendemos, da sentido a este fenómeno.

Aún más extraño o ajeno resulta para los historiadores el concepto de Percepción, particularmente el de Percepción espacial, mas por la naturaleza de los documentos históricos que utilizamos para nuestro estudio, hemos visto necesaria la aproximación a tales nociones. Y todavía nos falta por introducir un tercer elemento, una incógnita más que resulta clave en nuestra metodología de trabajo: el concepto de Representación que trataremos en la segunda parte de este estudio.

Abordamos estos contenidos desde la convicción de que la labor investigadora debe trascender las miradas excluyentes y abogar por un estudio de los fenómenos humanos que comprenda distintas herramientas y metodologías.

Tras un primer recorrido por las concepciones del Espacio, Territorio y Paisaje planteadas desde aquello que los diferencia, pasamos a exponer sus vínculos, a mostrarlos como fenómenos estrechamente ligados. De sus definiciones absolutas pasamos a observarlos como nociones imbricadas. Así, el Paisaje además de aparecer como un fenómeno subjetivo, se convertía también en la expresión de un espacio organizado por el hombre. De la interpretación del territorio mediante la mirada, a la configuración física de dicho territorio. A la carga de contenidos, valores y significados se le suma la consideración de un espacio material que viene a reproducir en su apariencia dichos contenidos, valores y

⁶² Martínez de Pisón, Eduardo: “Reflexiones sobre el Paisaje” en Nicolás Ortega Cantero (ed.): *Estudios sobre Historia del Paisaje español*. Ed. Libros de la Catarata. Madrid, 2002.

significados. Paisaje como imagen y objeto que precisa de un observador y de un ejercicio de percepción para poder ser estimado como tal. Es en ambas dimensiones que nos interesa abordar su estudio: como representación y como espacio estructurado.

Entendido como un medio original de aproximación a la sociedad y a la cultura desde la que se funda, incluimos al paisaje como problemática histórica. Esta preocupación por el paisaje por parte de las ciencias sociales –Historia, Sociología, Antropología, etc.- responde a un proceso iniciado hace pocos años y que algunos han convenido llamar “giro espacialista”⁶³. Estas disciplinas vienen incorporando a sus estudios, con diferentes inquietudes, la dimensión espacial, convencidas de su relevancia para explicar determinados fenómenos y comportamientos sociales.

En nuestro caso abordamos la dimensión espacial en tanto que nuestro interés se dirige a la percepción del espacio rural en el siglo XVIII, esto es, a esa peculiar manera de aprehender el paisaje, no sólo como un espacio que puede mover a cierta sensibilidad estética sino como un *lugar* o centro de significados generados a partir de las distintas relaciones que establecieron aquellos individuos con su entorno.



Fotografía aérea de un campo de cultivo. EEUU. A. Maclean.

Una vez examinados los aspectos más importantes acerca del proceso perceptivo en general y de la percepción espacial en particular –aunque iremos volviendo sobre ello cuando la ocasión lo requiera-, a partir de aquí abordaremos la tercera problemática esencial en nuestro planteamiento teórico y metodológico: la representación. Ese tercer elemento de la trilogía Espacio-Percepción-Representación que conforma el hilo conductor de nuestra investigación.

Por lo que respecta a su aproximación teórica como expresión gráfica, imagen, o vehículo de expresión, el concepto de *representación* será tratado en el segundo bloque de capítulos. En éste, en cambio, profundizaremos como habíamos anunciado en la noción de paisaje como *representación cultural*.

⁶³ Hiernaux, Daniel: “Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea” en Joan Nogué: *La construcción... Op. cit.* Pág. 244

III.1 PAISAJES HUELLA

La concepción *culturalista* del paisaje abalada por un elenco importante de investigadores, desde Augustin Berque o Anne Cauquelin en Francia, a Javier Maderuelo en España –por citar algunos ejemplos significativos–, adolecía de adoptar un carácter demasiado reduccionista, si se quiere, *elitista*. Recordemos que para los representantes de esta corriente el Paisaje estaría vetado a la mirada de todo aquél que no lo contemplara con ojos de estetas o que no albergara en su memoria recuerdos de su recreación plástica o literaria. Desde esta perspectiva negaban la capacidad del campesino o el habitante de las zonas rurales para percibir el paisaje argumentando que, en este caso, la relación hombre/naturaleza carecía del distanciamiento necesario para una mirada desinteresada y puramente contemplativa.

Sin embargo, al margen de esta concepción reduccionista del paisaje basada en el determinismo estético, la corriente *culturalista* integra otras reflexiones que encontramos muy oportunas para validar nuestro estudio.

Se asume que todo territorio es paisaje, más aún, paisaje cultural no sólo porque es percibido por el ser humano en función de unos parámetros culturales concretos sino por ser el reflejo de unas prácticas económicas, sociales, políticas, religiosas, etc. también mediatizadas por la cultura. Así, al hablar de *representación cultural* se nos están sugiriendo dos imágenes: por una parte, la imagen o construcción mental elaborada a partir de nuestra percepción o, dicho de

otro modo, de la proyección de la mirada sobre nuestros espacios de experiencia; una imagen o idea cargada de contenidos, valores y significados que expresan una determinada manera de *ver* el mundo, en definitiva, de interpretarlo. Y por otra, la apariencia visual que adquieren esos espacios sobre los que el hombre proyecta esa mirada y desarrolla su actividad como actor ‘territorializado’ que es. Cabría la posibilidad de hablar de una tercera representación cultural: las expresiones gráficas inspiradas en el paisaje; las manifestaciones pictóricas y literarias, fundamentalmente, fruto de la mirada del artista y literato y educadoras de otras miradas. Pero de momento, dejaremos éstas en un segundo plano.

De aquellos paisajes contemplados por ojos de estetas que esperaban pasivos a ser descubiertos por el pincel de algún pintor o la pluma de un poeta, nos trasladamos a los *paisajes de la acción*, de la actividad humana que transforma sus espacios de vida imprimiendo formas sobre los sistemas paisajísticos. Unas configuraciones espaciales que encontrarán su correspondencia o razón de ser en las organizaciones sociales y modos de producción; en definitiva, en la peculiar forma de pensar y organizar el territorio por parte de la sociedad que lo *construye*. K. Olwig, otro representante, junto a D. Cosgrove y Duncan de la escuela anglosajona, nos invita a:

Reconocer que el paisaje no es una estructura que está pre-otorgada, que nos venga dado tal cual, diseñado por un arquitecto celestial o por la naturaleza, sino algo que los humanos han conformado activamente, en sus imaginaciones, en sus

representaciones, en sus políticas, nos hace concebirlo como algo que no es monolítico⁶⁴.

Es decir, *Paisajes- huella* que podemos estudiar como representaciones de una sociedad. De una y de todas, pues las sucesiones culturales que han tenido lugar a lo largo de la historia se traducen en el paisaje en superposiciones, añadidos, intercalaciones, transformaciones y reutilizaciones de elementos espaciales. Por utilizar una expresión que parece gozar de buena acogida entre el público, el paisaje entendido como *palimpsesto*, o si se prefiere: «un pastiche de múltiples períodos yuxtapuestos donde lo visual nos remite a lo histórico y donde los individuos y la sociedad establecen una continuidad con el pasado»⁶⁵.

Los paisajes no sólo forman parte de nuestra memoria como paisajes de la infancia, del recuerdo, de los sueños... sino que son memoria. Son la conjunción del presente y del pasado, o si se quiere, de los *pasados* que ha ido dejando en ellos signos de su existencia. Son esas evidencias visuales las que podemos *leer*, interpretar en el presente para comprender las lecturas y las interpretaciones del pasado.

⁶⁴ Olwig, Kenneth R.: "This is not a landscape: circulating reference and land shaping" en Hannes Palang y Helen Sooväli: *European Rural Landscape. Persistence and change in a globalising Environment*. Kluwer Academic Publishers. The Netherlands, 2004.

⁶⁵ Folch-Serra, Mireia: "El Paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna" en Joan Nogué: *La construcción... Op. cit.* Pág. 138



Fotografía aérea de un campo de cultivo. EEUU. A. Maclean.

A través de esos signos advertimos sistemas de organización del espacio, funciones y usos del territorio, configuraciones y estructuras. Porque, como afirmó en su momento J. B. Jackson, ningún paisaje «puede comprenderse mientras no lo percibamos como una organización del espacio, mientras no nos preguntemos a quién pertenecen o quién usa esos espacios, cómo se crearon y cómo cambian»⁶⁶.

Sin excluir otras lecturas, la interpretación *iconográfica* del paisaje puede ayudarnos a descifrar sus perfiles, a intuir las señas de identidad de un territorio en esas estructuras semiocultas, desdibujadas por el paso del tiempo pero que nos desvelan, si sabemos mirar, los rasgos de continuidad de ese paisaje que han sobrevivido al dinamismo de la transformación. Como prueba de la actualidad de este método de análisis del territorio, de esta *forma de leer* en sus signos

⁶⁶ Mitchell, Don: "Muerte entre la abundancia: Los paisajes como sistemas de reproducción social", en Joan Nogué: *La construcción... Op. cit.* Pág. 102

visibles la *esencia* del paisaje, contamos con experiencias investigadoras como la desarrollada por la arquitecta Itziar González Virós que ha sabido descubrir en los trazos del paisaje visible lo invisible, lo latente: « Leer los lugares, intuir donde late el agua bajo el suelo y sentir lo que no se ve supone adentrarse en el umbral de nuestras capacidades perceptivas y convertirnos en verdaderos zahoríes»⁶⁷.

Su colaboración con el Ayuntamiento de Badalona en los trabajos de revisión de su Catálogo del Patrimonio en el 2001 le ayudó a comprender que:

A pesar de que la progresiva e intensiva urbanización del municipio había ido maleando y ocultando una situación geográfica excepcional y llena de riquezas y vestigios históricos, los caminos vertebradores del agua de sus torrentes y ramblas me permitieron volver a hacer patente el hilo auténticamente civilizado y civilizador de los sucesivos asentamientos en ese lugar. [...] El principal patrimonio de Badalona, como muchas otras ciudades, era clara y rotundamente su territorio. Toda la arquitectura que se había ido construyendo a lo largo de los años (asentamientos ibéricos, ciudad y villas romanas, núcleo medieval y masías), se había alzado en un lugar y no en otro debido al agua. Ése es el motivo por el que, sin duda, no se puede hablar de Badalona sin conocer los nombres de sus torrentes, las fuentes que afloran junto a sus caminos y las minas que, escondidas, alimentan los pozos de las fincas de sus terratenientes e indianos.

⁶⁷ González Virós, Itziar: "La percepción y el trazado del territorio latente" en Joan Nogué: *La construcción... Op. cit.* Pág. 166

A partir de la afirmación del paisaje como Representación cultural, en el panorama de investigación actual se han desarrollado otras propuestas a propósito del paisaje a las que merece la pena hacer mención. Aunque la mayoría de estas proposiciones están referidas a un contexto concreto como es el paisaje urbano contemporáneo, las traemos aquí porque creemos que son de aplicación válida para el concepto de paisaje humanizado en general, independientemente del ámbito de acción que queramos tratar.

Nos referimos a expresiones de cierto éxito como la de *construcción social*, utilizada por Joan Nogué en el título de una magnífica obra editada por él donde se reúnen las reflexiones más recientes sobre esta temática y desde las perspectivas más variadas: *La construcción social del paisaje*. En este libro se ha dado cita a geógrafos de distintas especialidades, arquitectos, historiadores del arte, sociólogos y urbanistas para que expongan sus ideas más íntimas sobre un fenómeno entendido más que nunca como una realidad poliédrica capaz de suscitar múltiples inquietudes. El término *construcción* es utilizado aquí, fundamentalmente, en su sentido más fáctico y no en el sentido de *invención* con el que a veces se asimila esta palabra. Entronca esta propuesta con la de *artificio*, de Denis Cosgrove, la cual nos lleva a pensar en el paisaje como la conjunción más clara entre naturaleza y humanidad. «No hay paisaje sin hombre [...] y no hay hombre sin paisaje porque estamos hechos de él, en reciprocidad vital» dice Martínez de Pisón.

Siguiendo con esta línea fáctica, con la dimensión más tangible del paisaje y también más *socializada*, en la introducción de la obra que acabamos de citar J. Nogué se referirá al paisaje como *producto social*, esto es:

Como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado. [...] Las miradas sobre el paisaje –y el mismo paisaje– reflejan una determinada forma de organizar y experimentar el orden visual de los objetos geográficos en el territorio. Así, el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido.

Don Mitchell abunda en esta idea al afirmar que los paisajes son también «intérpretes de las relaciones sociales que en él se dan. Los paisajes se crean, y se crean en las relaciones sociales y funcionan como parte de la totalidad social»⁶⁸. Es en esa calidad de intérprete de las relaciones sociales que debe interesarnos a los historiadores, principalmente, este fenómeno. La configuración del paisaje, es decir, la forma en que se distribuyen sus elementos en el espacio, la naturaleza de dichos elementos, su ubicación, combinación, ordenación y relación con el todo, es la traducción espacial de los sistemas de relaciones sociales –donde se incluirían todas las demás– que caracterizan a un grupo humano.

⁶⁸ Mitchell, Don: "Muerte entre la abundancia..." Op. cit. Pág. 90

Este enfoque ha servido de línea argumental a discursos más radicalizados, o dicho de un modo menos hiriente, más politizados. Hay quien identifica nación con cultura, de modo que el razonamiento sería: si la cultura se expresa en el paisaje y la nación es cultura, el paisaje sería una « metáfora visual de la nación »⁶⁹, un retrato de ésta. Se trata de otro ejemplo de los múltiples giros que pueden realizarse tomando como eje el paisaje. Un concepto moldeable y permeable a distintos intereses o inquietudes científicas, filosóficas e incluso políticas.

Otro concepto que muy a menudo nos encontramos vinculado al de paisaje es el de Identidad. El paisaje puede ser contemplado como signo de identidad de una entidad poblacional. Las singulares características que presentan algunos paisajes son asumidas como rasgos definitorios de la identidad de un lugar por parte de la población que lo habita o que lo siente próximo. La presencia ineludible, por ejemplo, de la montaña que se dibuja sempiterna en su horizonte visual acabará formando parte de esa noción abstracta, difícil de definir que llamamos identidad, bien como un referente de orientación espacial, como proveedora de materias útiles, como hito simbólico, refugio o punto de encuentro con los demás o con nosotros mismos.

Al utilizar las expresiones de *construcción social*, *producto social*, *metáfora visual* o *rasgos de identidad*, preferimos adoptar cierta distancia con respecto a determinados posicionamientos políticos o ideológicos pues no es este

⁶⁹ Folch-Serra, Mireia: "El paisaje como metáfora visual..." Op. cit.

el discurso que nos interesa sino el de la definición teórica de un concepto como el de paisaje, extenso y heterogéneo por naturaleza. Nos refugiamos, por ahora, en el tono “abstracto” de la teoría para evitar discusiones que nos alejarían de nuestro objetivo que no es otro que el de trasladar nuestra concepción de paisaje, esa que venimos definiendo en estas páginas, a un ejercicio de interpretación histórica de unas determinadas representaciones en las que, de algún modo u otro, aparece plasmado el paisaje rural andaluz de la segunda mitad del siglo XVIII.

Entendiendo el paisaje como un fenómeno integrador de todas las nociones y conceptos vistos hasta ahora, atenderemos a su representación icónico-plástica para intentar aproximarnos a la percepción de una serie de conceptos espaciales (entorno, límite, comunicaciones, identidad espacial...) alternativos a los generados desde el Poder o desde la teoría económica.

Por tanto, nuestra intención es que estas pinceladas sobre el concepto de paisaje/territorio nos sirvan de hilo conductor en el análisis sobre la representación del territorio, al margen de las suspicacias que puedan suscitar determinados términos como el de construcción, producto o identidad. A pesar de que la palabra será nuestro principal vehículo de expresión nos negamos a ceder al chantaje de la connotación, a dejarnos esclavizar por la rotundidad de algunos de estos vocablos. Con esta advertencia pretendemos evitar caer en el peligroso juego de las ‘etiquetas’ tan de moda en nuestra sociedad contemporánea, pues si eso sucede habremos fracasado en la consecución de nuestro primer objetivo: liberar al paisaje de la rigidez de las miradas excluyentes.

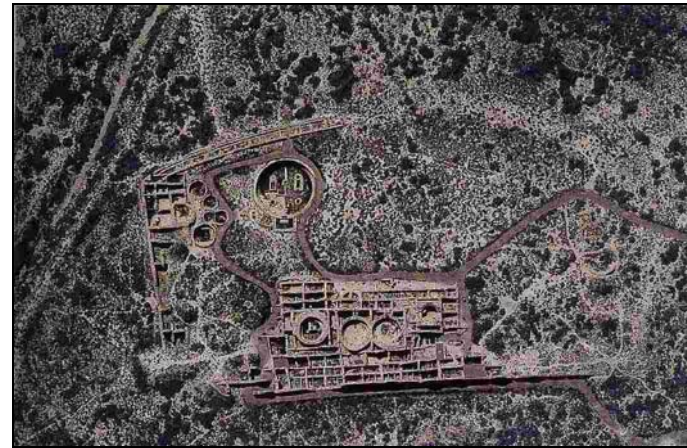
III.2 ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN

Hasta este momento el concepto de representación lo hemos incluido dentro del discurso teórico que trata de definir el paisaje como un producto cultural que refleja –o *representa*– algunos rasgos de la cultura que lo *construye*. A partir de ahora cambiaremos nuestro punto de vista para abordar la noción de representación como recurso metodológico, no olvidemos que serán las representaciones gráficas del territorio el fundamento de nuestro estudio.

Lo que venimos planteando es un doble viraje: cambiamos nuestra orientación del objeto al observador y del ámbito de la realidad al de la representación. En nuestro enfoque humanístico privilegiamos al individuo en lugar de al objeto. No hacemos otra cosa al hablar de percepción, imagen mental o mapas cognitivos. Se trata de un estudio sobre la manera en que se ha aprehendido el paisaje en un momento concreto de nuestra historia. Según E. Martínez de Pisón, esta debe ser la verdadera Historia del Paisaje: la que se preocupa por estudiar las diferentes formas en que el hombre ha percibido el paisaje a lo largo de su historia. Y esto lo haremos pasando del plano de la realidad al de la representación. Efectivamente, no es el paisaje *real* la razón de nuestro estudio sino el paisaje percibido y *representado* por el hombre como actor territorializado.

Partir de la noción de “actor territorializado” no es una simple complacencia hacia la corriente que preconiza el “regreso del actor” en las ciencias sociales, sino una forma certera de comprender mejor los procesos territoriales y de intervenir en el territorio de forma más adecuada⁷⁰.

Es cierto que la Historia puede abrir su campo de observación e incluir como tema de análisis las manifestaciones formales del territorio, el paisaje físico o *real* con unos fines distintos a los perseguidos por la Geografía, la ciencia paisajística por excelencia. Hasta ahora sólo la Arqueología se ha atrevido a observar el territorio como una fuente de información útil para interpretar procesos históricos de ocupación y usos del suelo -por citar algún ejemplo-. Pero si partimos de la idea antes comentada de que el paisaje contiene en sus perfiles « una decantación formal de todos los hechos y de todas las miradas presentes [y ausentes] en el espacio terrestre»⁷¹, acudir a la realidad espacial, caminar por ella y observarla con ojos *entrenados* puede resultar un ejercicio de investigación histórica, y no sólo geográfica o arqueológica, interesante.



Fotografía aérea de un campo de cultivo. EEUU. A. Maclean.

Para ello hay que saber *ver* el paisaje. Como nos recuerda N. Ortega Cantero, «ese mirar, ese saber ver, no es cosa sencilla: hay que lograrlo a través de una adecuada educación geográfica»⁷². Tenemos que ser permeables a otras maneras de observar el espacio, no sólo desde la perspectiva que nos proporciona la Historia sino desde el saber geográfico, ecológico, antropológico o sociológico. Hay que entrenar previamente la mirada para identificar los signos visuales que nos hablan del pasado; atender a estas pistas que nos informan de otras organizaciones y usos: de los cultivos que fueron, de explotaciones ganaderas que ahora no existen o que, sin embargo, han sobrevivido al cambio, de límites desdibujados que nos recuerdan antiguas demarcaciones, ramblas que

⁷⁰ Hiernaux, Daniel: “Paisajes fugaces...” Op. cit. Pág. 260

⁷¹ Martínez de Pisón, Eduardo: “Reflexiones sobre el Paisaje” Op.cit.

⁷² Ortega Cantero, Nicolás: “Entre la explicación y la comprensión: el concepto de paisaje en la Geografía moderna” en Javier Maderuelo: *Paisaje...* Op. cit. Pág. 127.

nos evocan cursos de agua ahora inimaginables, caminos abandonados o revestidos de asfalto... un sin fin de elementos que considerados en conjunto resultan esclarecedores para comprender otras interpretaciones del territorio.

Coincidimos con N. Ortega Cantero en que no es tarea fácil reunir tantas miradas, pero para nuestro alivio hemos decidido observar no el paisaje *real* sino su *representación*. Del mismo modo, más que detenernos en aspectos que estarían más cercanos a los quehaceres de la Historia agraria, preferimos plantearnos interrogantes más amplios sobre la percepción del espacio y sobre su representación gráfica. Pero no nos equivoquemos: hemos cambiado unas dificultades por otras, pues ¿qué le supone al historiador trabajar con imágenes? sin duda innumerables satisfacciones pero también un importante reto por las dificultades que entraña. Por tanto, no caminaremos por los paisajes andaluces sino que el recorrido será el que realice nuestra mirada por algunas de sus imágenes. Es otra forma de *viajar*, de observar el paisaje, de leer no ya sus formas terrosas o sus contornos líquidos sino sus trazos sobre un soporte. Del lugar físico nos trasladamos a los *espacios de representación*, esos en los que las formas no sólo definen objetos reconocibles sino que dibujan significados. Un espacio de miradas contenidas en papel; las de aquellos que al dibujar, además de registrar la realidad, reflejaron su forma particular de ver y sentir el Paisaje.

También para esta tarea se precisa una educación de la mirada, fundamentalmente, una educación visual. Unos programas de estudio que durante años han privilegiado la educación lingüística parecen habernos atrofiado el

sentido de la vista para la observación de imágenes. Rudolf Arnheim ya se lamentaba de ello cuando escribía:

Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. [...] Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. [...] Se ha dejado adormecer nuestra capacidad innata de entender con los ojos, y hay que volver a despertarla ⁷³.

No sólo nos mostramos incapaces de captar el significado de las imágenes, de llegar a su mensaje sino que, incluso, las tornamos invisibles en la desidia de nuestro deambular cotidiano. Sólo los profesionales de la imagen, los que han hecho de ellas un medio de vida, se han esforzado en profundizar en su estudio, en descifrar su lenguaje particular no sólo para comprenderlas mejor sino para expresar con ellas contenidos o mensajes contundentes.

Desde que a principios del siglo XX se sentaran las bases de la semiología como ciencia preocupada por los procesos de creación de sentido a través de los signos, se ha ido produciendo una extensa bibliografía dedicada a crear un cuerpo teórico sólido sobre la imagen, a desentrañar los entresijos de su funcionamiento como signos icónicos... en definitiva, a profundizar en el análisis

⁷³ Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 2000.

de los mensajes visuales para llegar a comprender su significado. Pero a pesar de todo el esfuerzo teórico de una disciplina que continúa «viva y evolucionando», lo cierto es que su aplicación práctica más allá de la publicidad, el periodismo, el cine o los artistas gráficos, en general sigue siendo casi una utopía.

Aunque en los años 60 esta disciplina hizo su incursión en el espacio de la enseñanza primaria y secundaria con el fin de inculcar cierto interés por el estudio de imágenes entre la población más joven, lo cierto es que su aplicación en la docencia ha dejado mucho que desear. El resultado ha sido el analfabetismo visual de la sociedad contemporánea en general.

Este trabajo pretende romper una lanza a favor de la semiología de la imagen, una disciplina que a pesar de sus altibajos en el panorama científico ha permanecido fiel a su interés por estudiar la imagen y la forma en que ésta produce significados. De este modo, tomaremos prestados los postulados y las herramientas semiológicas para lograr un estudio riguroso y fundamentado de nuestras imágenes, pues como señala Martine Joly:

La semiología de la imagen, teórica o aplicada, es una herramienta de trabajo seria y eficaz tanto para el análisis como para la concepción de imágenes o, con más exactitud, de los mensajes visuales⁷⁴.

Pero de todos estos aspectos relacionados con la imagen en general y con las representaciones que conforman nuestro corpus documental en particular, nos ocuparemos en la segunda parte de este estudio.

⁷⁴ Joly, Martine: *La imagen fija*. Ed. La Marca, 2003. Pág. 13

IV. IMAGEN / REALIDAD

“A menudo sólo vemos los paisajes que ‘deseamos’ ver, es decir, aquellos que no cuestionan nuestra idea de paisaje, construida socialmente”¹

Joan Nogué

Las representaciones visuales influyen de manera decisiva en nuestra percepción de la realidad y, por consiguiente, en la construcción de sus significados. Esto es especialmente cierto en lo que respecta a la percepción y representación del paisaje, de ahí que en los primeros capítulos abordáramos la influencia del arte en la aprehensión de aquél. No obstante, sin negar esa vinculación, en nuestro planteamiento desarrollado en el primer bloque tratamos de dejar claro que la percepción del paisaje/territorio no sólo dependía de la experiencia estética sino de otros fenómenos como el de filiación o familiaridad con el entorno, apropiación y pertenencia, accesibilidad y uso, etc. sobre los que volveremos más adelante. Pero en este capítulo dedicado a profundizar en la naturaleza de las representaciones nos viene muy bien retomar dicho fenómeno de “interferencia” para, a partir de él, profundizar en una de las cuestiones básicas sobre la naturaleza de las imágenes, esto es, la controvertida relación que se establece entre representación/realidad.

¹ Nogué, Joan: *La construcción social del paisaje*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007. Pág. 13

IV.1 EL CRISTAL DE CLAUDE

Entre la descripción y el contenido subjetivo y simbólico que registran, las representaciones del paisaje coadyuvan a conformar la ‘imagen mental’ social o colectiva sobre el mismo. Las miradas subjetivas e individuales -que nunca lo son del todo- de pintores o grabadores –también de cartógrafos- contribuyen a la conformación de estereotipos, de imágenes o ideas preconcebidas sobre la apariencia visual, el carácter o identidad de un país, región o lugar. Estas representaciones actúan como “educadoras de miradas”, determinando en cierta medida nuestra manera de observar el paisaje. Sucede, por tanto, que las representaciones no siempre son reflejo de la realidad que retratan sino que en algunos casos contribuyen a transformarla a partir de las percepciones que generan².

² Un ejemplo procedente de la literatura, como representación estética de la realidad, lo constituye el artículo de Roger Chartier “La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la Edad Moderna” recogido en la revista *Tiempos Modernos*, nº 7, (2002-03). En este texto el autor demuestra cómo las representaciones estéticas –en este caso literarias, pero cabría decir lo mismo de las pictóricas- contribuyen a la producción y construcción de la realidad social de una época. R. Chartier señala que la representación literaria que se hizo de colectivos marginados como vagabundos, ladrones y mendigos en novelas como *El Buscón* de Quevedo, cambiaron y construyeron una nueva realidad social. Los lectores, al descubrir mediante la lectura de estas obras cómo estos grupos se afanaban en organizarse y establecer jerarquías como si de una “pequeña nobleza” se tratara, comenzaron a cambiar sus sentimientos y su visión hacia este tipo de individuos.

El artista-recreador de paisajes tiene mucho que ver en este proceso al imponernos *su imagen* del paisaje; una imagen elaborada por él y asumida por los demás que será la que tratemos de identificar en los trazos de la naturaleza.

¿A quién sino a los impresionistas debemos esas admirables neblinas leonadas que se deslizan en nuestras calles, difuminan las farolas de gas y transforman las casas en sombras monstruosas? [...] Actualmente, la gente ve la neblina no porque haya neblina, sino porque los pintores y los poetas les han enseñado el encanto misterioso de tales efectos. Sin duda, en Londres hay neblina desde hace siglos. Es infinitamente probable pero nadie la veía, por lo que no sabemos de su existencia. No existió mientras el arte no la inventó³.

Más que observadores del paisaje nos convertimos de este modo en rastreadores de las formas y colores, efectos lumínicos y atmósferas oníricas que una vez contemplamos en un cuadro y que se quedaron registrados en nuestra retina y en la memoria.

Reconocemos este fenómeno en la actitud de los aristócratas ingleses del siglo XVIII quienes al salir a campo abierto utilizaban el llamado “el cristal de Claude”, un pequeño instrumento circular que poseía una superficie de cobre pulida, a modo de espejo, con el que tamizaban o filtraban su mirada para obtener una visión del paisaje que se extendía ante sus ojos similar a la que ofrecían los

cuadros de Claude Lorraine, pintor francés de moda en Europa en el siglo XVIII que dotaba a sus paisajes de una particular atmósfera dorada.

Ernst Gombrich aborda en algunos de sus estudios esta influencia que ejerce el arte en nuestra percepción, no ya del paisaje sino de la realidad; de uno de ellos rescatamos esta ilustrativa cita:

Quando pasa usted una hora o dos en un museo, al salir el mundo se ha transformado. Y en particular vemos los rostros de manera diferente. Vemos las sombras, los colores... Vemos el mundo como si fuéramos pintores⁴.

Si bien las imágenes de paisaje creadas por artistas –pintores, literatos, etc.- son fruto de su propia percepción, éstas influyen a su vez en la percepción o representación social del mismo por parte de la colectividad que reconoce en esas imágenes el paisaje que tiene ante sus ojos. A este juego recíproco de influencias entre representaciones gráficas, imágenes mentales y percepciones de la realidad es a lo que Keneth Olwig denomina de una forma más técnica “circulating reference”:

Reconocer que el paisaje es tanto *una representación* como *lo representado* y que ambos existen en una relación de referencia circular en la cual cada una de ellas trabaja para dar forma a la otra, abre la puerta a una comprensión más clara de la manera en que las

³ Wilde, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Siruela. Madrid, 2004.

⁴ Gombrich, Ernst: *Lo que nos cuentan las imágenes*. Ed. Debate. Madrid, 1991. Pág. 92.

diferentes formas de representación han ayudado históricamente a generar diferentes transformaciones en el paisaje⁵.

E. Martínez de Pisón aludirá también a este «papel civilizador de las imágenes de los paisajes construidas por sus representaciones culturales, las que lo traducen y cualifican, las que nos hacen ver»⁶. Imágenes reveladoras de nuevos significados de los que nos apropiamos sin tapujos. Imágenes que no sólo registran apariencias sino que construyen identidades que se van reproduciendo individual y socialmente por el uso y la asunción colectiva.

Denis Cosgrove desde la geografía contribuye al tema con la siguiente afirmación:

La mecanización de la visión ha ayudado a los individuos a mirar las escenas reales con ojos entrenados por las imágenes pictóricas, de modo que los modelos y formas del mundo exterior se han alterado para hacerlos corresponder a las convenciones del paisaje pictórico⁷.

Otro ejemplo acerca de este juego de influencias entre las representaciones del paisaje y la forma en la que lo percibimos, interpretamos y,

por consiguiente, actuamos o intervenimos en él, lo constituye el estudio realizado por Yves Luginbühl sobre las nuevas teorías que surgieron a finales del siglo XVIII a propósito del espacio agrícola francés. Estas nuevas formulaciones, inspiradas en una 'ideología paisajística' de tinte naturalista e imbuidas por el desarrollo de la Botánica y la Agronomía, preconizaban la proyección de un espacio rural desprovisto de cualquier signo que evocase su función agrícola, fundamentalmente de todo aquello que recordase tanto la particular organización parcelaria como las labores agrícolas. Se trataba de trasladar a la realidad espacial del mundo agrario francés las convenciones estéticas de los paisajes pastoriles o bucólicos que tanto gustaban a los amantes de este género pictórico. Morel y Girardin serán los precursores de esta nueva manera de entender el espacio agrícola, de su conversión en *paisaje* al introducir en él códigos estéticos. Como apunta Yves Luginbühl, «a través de los espacios de césped, adornados con árboles majestuosos o bosquetes» se ponía de manifiesto «la voluntad de hacer desaparecer lo agrícola en beneficio de un paisaje concebido según los cánones estéticos y sociales de sus propietarios». Con este arte de ajardinar el espacio agrícola, de transformarlo en parque, se pretendía *recrear* en la realidad la naturaleza amable del modelo "pastoril" contenido en representaciones como las del pintor francés Jean Antoine Watteau. El objetivo era crear un espacio de contemplación más que un espacio productivo donde se hicieran evidentes «los conflictos espaciales o el sufrimiento del trabajo agrícola».

⁵ Olwig, Kenneth R. : "This is not a landscape: circulating reference and land shaping" en Hannes Palang y Helen Sooväli (ed.): *European Rural Landscapes: persistence and change in a globalising environment*. Kluwer Academic Publisher. The Netherlands, 2004.

⁶ Martínez de Pisón, Eduardo: "Paisaje, cultura y territorio" en Joan Nogué: *La construcción...op. cit.*

⁷ Cosgrove, Denis: "Observando la naturaleza: el Paisaje y el sentido europeo de la vista" en *Boletín A.G.E.* nº 34, 2002. Págs. 63-89



Antoine Watteau (1684-1721). Peregrinación a la isla de Cítara, 1717.

Las representaciones del paisaje, por tanto, influyen en nuestra manera de percibirlo, pero también en la construcción de sus significados. La idea de paisaje o de territorio se transforma no sólo a partir de las nuevas formas de producción, organización o uso de la propiedad, sino también como consecuencia de los cambios en nuestra percepción así como en los cambios o innovaciones en las formas de representación.

En este sentido, no sólo las imágenes pictóricas ejercen este papel determinante en la conformación de estereotipos, conceptos y actitudes sobre el paisaje/territorio. Otras formas de representación como mapas, planos o levantamientos topográficos, variaron el modo de “ver” el territorio por parte del Poder. Fundamentalmente a partir del siglo XVIII, cuando los avances en la

técnica cartográfica lo permitieron, el espacio se convirtió en algo “objetivable”, susceptible de ser organizado, medido, clasificado y, por tanto, controlado. Se produjo una especie de deshumanización del territorio al ser reducido a pura geometría. Los modelos geométricos y matemáticos hicieron del territorio un espacio continuo y uniforme a ojos del Poder. «El espacio abstracto fue la base del mapa moderno (...) El mapa estandarizó lo que representaba»⁸, y esta estandarización de la realidad implicaba esa posibilidad de clasificarla y organizarla. Especialmente el sistema de triangulación fue el que garantizó esta adecuación ideal entre el mapa y el territorio al establecer una equivalencia exacta entre los datos matemáticos y la realidad. Así, el mapa determinó la visión por parte del Poder de «un espacio racional y ordenado que podía ser gobernado de una forma racional y ordenada».

IV.2 “ESTO NO ES UN PAISAJE”

A modo de introducción acabamos de poner de manifiesto con algunos ejemplos la singularidad de un fenómeno que pone en relación el universo de las pinturas de paisaje o la obra cartográfica con la aprehensión del paisaje/territorio. Reconocemos la influencia de las representaciones visuales en la percepción e interpretación de la realidad, en este caso, espacial. El por qué de esta influencia

⁸ Joyce, Patrick: “Mapas, sangre y ciudad: la gobernación de lo social en Gran Bretaña” en Miguel Ángel Cabrera Acosta y Marie McMahon : *La situación de la historia: ensayos de historiografía*. Univ. De la Laguna. La Laguna, 2002. Págs. 111-132

hemos de buscarlo en la especial vinculación que se establece entre *imagen* y *realidad*. A desentrañar esta relación, compleja y controvertida, dedicaremos el resto de este capítulo.

Conviene detenerse en este asunto no sólo porque nos proponemos trabajar con imágenes –resultando necesario indagar un poco en su naturaleza–, sino también porque muchas de las críticas, no siempre favorables, que historiadores y geógrafos han vertido sobre nuestro material proceden de una comprensión inadecuada de este juego entre realidad/representación, por no decir que provienen de su inobservancia absoluta.

Keneth Olwig reconoce la necesidad que ha llevado al ser humano a elaborar representaciones para la aprehensión del mundo:

No podemos comprender el mundo directamente, tal y como se nos presenta, porque la información que recibimos a través de nuestros sentidos es tan basta y compleja que si la percibiéramos tal cual sería incomprensible para nosotros. Esta es la razón por la que hemos creado representaciones del mundo que nos permitan reflexionar sobre él, darle un orden, una estructura y un significado [...] Imágenes que nos ayudan a crear un mundo con sentido⁹.

El problema aparece cuando «estas representaciones son tomadas como esencialmente equivalentes al mundo que estas representan», cuando «nos

olvidamos de que son representaciones y las vemos más como una presentación directa de la realidad». Para hacernos reflexionar sobre ello, Olwig recurre a una de las pinturas de Magritte: *Where Euclid walked*



Where Euclide walked . René Magritte. 1955

En ella podemos observar un caballete sobre el que se ha colocado un lienzo donde aparece pintado un paisaje. Este paisaje coincide a su vez con el que hay tras la ventana, de modo que los dos pueden ser vistos de forma simultánea.

⁹ Olwig, Kenneth R. : "This is not a landscape..." Op. Cit.

Este juego de contenidos y perspectivas del cuadro de Magritte es recogido por Olwig para hacernos *ver* que ni el paisaje que aparece pintado en el lienzo ni el que está tras la ventana son paisajes en sí mismos sino *representaciones* de un paisaje. Ninguna de ellas 'son' el objeto sino una imagen construida a partir de éste.

El título de la obra es *Where Euclid walked* y el autor advierte que si nos fijamos bien comprobaremos cómo la torre posee la misma forma y dimensiones que el bulevar que aparece a su derecha. Esto le servirá a Olwig para explicar los motivos que nos suelen llevar a confundir el paisaje real con su representación. Afirma que los paisajes de las representaciones pictóricas o los territorios que se cartografían en los mapas nos parecen tan reales o familiares –a pesar de los intentos del artista por componerlo de tal manera que no parezca un lugar real sino fruto de su imaginación- porque los principios geométricos y cartográficos que se aplican en la confección de las representaciones han sido también aplicados por parte de los arquitectos y urbanistas para modelar el espacio “al otro lado” de la ventana, en el diseño de edificios y plantas urbanas. El autor extiende esta argumentación a los paisajes rurales, donde el campo ha sido igualmente tratado de acuerdo a las mismas leyes geométricas y, por tanto, diseñado de acuerdo a formas estéticas.

En las representaciones visuales la “realidad” *parece* que está presente, aunque no lo esté. Es esta “ilusión de realidad” una de las características fundamentales de las imágenes que nos facilitan su reconocimiento y, por tanto,

su lectura, frente a lenguajes más abstractos como el escrito. Pero es precisamente esta ilusión de realidad la que nos conduce a elaborar prejuicios cuando nuestras expectativas se ven frustradas.

La propuesta de Olwig para superar este hecho coincide con la nuestra: profundizar en la naturaleza de las imágenes y en la relación que guardan con la realidad que actúa de referente. Para ello es necesario adentrarse en el estudio de la imagen como signo y en la relación que éste establece con la realidad.

IV.2.1.LA IMAGEN COMO SIGNO

Todo este discurso que acabamos de exponer se incluye, por tanto, en otro más general sobre la correspondencia entre signo/realidad del que se ocupa la semiología. En realidad, Olwig al hablar de esas «representaciones del mundo que nos permiten reflexionar sobre él, darle un orden y una estructura» se está refiriendo a las *redes de significación* que conforman los distintos sistemas de signos con los que convivimos a diario. Todos los sistemas de comunicación funcionan *codificando* la realidad ya que sólo así podremos percibirla primero y comunicarla después. La representación se plantea, pues, como «una función del lenguaje en general», la función de «ofrecer de nuevo pero transformado en signo lo que ya existe en la vida o en la imaginación». En consecuencia, el signo se instituye como el elemento esencial de cualquier lenguaje, su célula básica, su

«unidad de representación»¹⁰. De su combinación –fruto de unas determinadas convenciones y normas culturales- surgen los *elementos de sentido* ya sean verbales, numéricos, visuales, etc. que componen los distintos tipos de lenguaje. La semiótica es la disciplina que se encarga de estudiar el funcionamiento de estos signos; concretamente centra su atención en los procesos de creación de sentido que se producen a partir de ellos pues, ante todo, un signo lo es porque *significa*.

No es nuestra pretensión trasladar aquí todo el discurso elaborado por la semiótica sobre el signo. Para ello existen obras de referencia como las de Umberto Eco *El signo* o *Semiótica y filosofía del lenguaje* o, si nos retrotraemos más en el tiempo, las obras de Ferdinand de Saussure y de Charles Sanders Peirce, quienes sentaron las bases de la semiología moderna a principios del siglo XX. Nuestro objetivo se reduce a sintetizar los aspectos que consideramos más oportunos acerca de la naturaleza y funcionamiento de las imágenes como un conjunto de signos usados en la comunicación visual. Este conocimiento nos ayudará a fundamentar la labor analítica sobre las representaciones gráficas que componen nuestro corpus documental.

Los signos forman parte de nuestra vida en sociedad: desde el lenguaje que utilizamos para hablar o escribir, el lenguaje gestual, los códigos numéricos, ritos simbólicos... hasta las señales de tráfico, banderas o escudos, señales militares, logotipos de marcas comerciales, etc. Los signos que nos rodean

conforman sistemas de significación, simples unos, más complejos otros, pero todos con la misma función: la de “representar” aspectos o conceptos de la realidad para permitirnos su aprehensión, asimilación y comunicación de forma efectiva. Las imágenes forman parte de todo este entramado de signos, son un tipo más entre ellos, con sus particulares características. Pero antes de entrar en el contenido de la Semiología de la imagen, esto es, la rama de la Semiótica que se encarga de estudiar los signos visuales, creemos conveniente aportar algunos datos generales sobre el signo¹¹.

Saussure en el ámbito europeo y Peirce en Estados Unidos coincidieron ya en los primeros años del siglo XX en la necesidad de sistematizar el estudio de algo que resultaba tan esencial para el ser humano como era el *signo*. Aunque preocupados fundamentalmente por temas lingüísticos el primero y matemáticos el segundo, ambos expondrán la utilidad de elaborar una “ciencia general de los signos” que trascendiera sus respectivos campos de estudio. Serán ellos los que sienten las bases de una disciplina, la semiótica o semiología, que desde entonces hasta ahora se encargará de estudiar los signos de una forma sistemática, atendiendo a sus características y mecanismos de funcionamiento¹². Las definiciones y clasificaciones propuestas por estos dos teóricos a propósito del

¹¹ Conviene aclarar la diferencia entre Semiótica y Semiología, dos términos considerados a menudo como equivalentes cuando en realidad no lo son. Por Semiótica habría que entender una filosofía del lenguaje en general, y por Semiología, el estudio de lenguajes específicos (imagen, pintura, cine, literatura, etc.). Es decir, el término de Semiótica se utiliza para hablar de “semiótica general”, mientras que la Semiología abordaría el estudio de “semióticas específicas” o sistemas de signos particulares (por ejemplo, de la imagen) y “semióticas aplicadas”, esto es, de los métodos de análisis que utilizan las herramientas semióticas para realizar sus interpretaciones (la semiología de la imagen como análisis de la imagen que utiliza herramientas semióticas).

¹⁰ Acaso, María: *El lenguaje visual*. Ed. Paidós. Barcelona, 2006

signo, así como sus análisis sobre los procesos de producción de sentido siguen estando vigentes hoy día; continúan siendo un referente obligado para los semióticos, si bien es cierto que algunos de sus planteamientos han sido superados por aquellos que siguieron su senda¹³.

En cuanto a su definición, la enunciación más recurrente que se da sobre el término *signo* hace referencia a su capacidad de “estar en lugar de otra cosa”, “de actuar en lugar de”, “estar al servicio de”. De hecho, la primera acepción sobre el signo que nos encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española se refiere a él como: «el objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro». Esta función de representación aparece también en la definición de Peirce: «un signo es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter»¹⁴. En su funcionamiento entra en juego, pues, una dialéctica entre lo presente y lo ausente, lo tangible y lo latente. O como diría Saussure, nos encontramos ante una entidad de dos caras íntimamente unidas: el significante (aspecto material del signo) y el significado (concepto), donde este último debe concebirse como una *unidad cultural*.

¹² Las obras fundamentales de estos dos autores son, para el caso de Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, una obra publicada póstumamente en 1917 por dos alumnos suyos a partir de los cursos impartidos por él entre 1906 y 1910. Existe una edición comentada por Amado Alonso publicada en Buenos Aires en el año 1945. En cuanto a Charles Sanders Peirce, su obra más importante fue *Écrits sur le Signe*. París, 1978.

¹³ Entre los seguidores de Peirce en América destaca la figura de Charles Morris quien en 1938 publica *Fundamentos de la teoría de los signos*; puede considerarse el fundador de la escuela americana basada en las teorías peircianas, en la que destaca su discípulo Thomas Sebeok. En Europa, los postsaussurianos más sobresalientes son Roland Barthes y Christian Metz, en el ámbito francés, y Emilio Garroni y Umberto Eco en Italia.

¹⁴ Peirce, Charles Sanders: *Écrits sur le Signe*. París, 1978

Otro concepto fundamental relacionado con la noción de signo que a nosotros nos interesa reseñar es el de *código*. Umberto Eco lo definirá como el conjunto *convencional* de reglas que permite generar signos como realizaciones concretas¹⁵. Es decir, en todo sistema de comunicación –ya sea verbal o visual– basado en signos es necesario que existan códigos que establezcan relaciones entre las expresiones y los contenidos y que éstos sean conocidos o reconocidos por los que participan en dicho proceso comunicativo. Para Eco, por tanto, las nociones más importantes que deben considerarse en relación con la de código son las de *convención*, *acuerdo social* y *reglas*. Por lo que respecta a las imágenes, el código específico que establece dicha correlación es el lenguaje visual. Desde este enfoque, habría que considerar el lenguaje visual como el código específico de la comunicación visual, sujeto a unas normas específicas estructuradas y definidas.

Partiendo de la propuesta de Saussure sobre la estructura básica del signo, esto es, compuesta de un significante y un significado, se elaboró otro modelo esta vez integrado por tres elementos y considerado más operativo y eficaz para comprender mejor las bases de los procesos de significación así como las propuestas de clasificación de los distintos tipos de signos. Se trata de un esquema triangular en el que cada uno de sus vértices hace referencia a cada uno de los componentes del signo: el significante (parte material y percibida del

¹⁵ Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Ed. Lumen. Barcelona, 1988.

signo), el referente (realidad física o conceptual del mundo al que se refiere o representa) y el significado (interpretación)¹⁶.



Existe cierta tendencia a confundir el *referente* con el *significado* por lo que conviene distinguirlos bien. Mientras que el *referente* se corresponde con la realidad física o conceptual del mundo, el *significado*, entendido como *unidad cultural*, se vincula con el acto interpretativo de quien lee la información y, por tanto, quedará condicionado no sólo por el contexto de la comunicación o la naturaleza del signo sino también y de forma fundamental por la cultura del receptor, por sus preocupaciones e intereses. Será éste «quien asociará, quien interpretará, quien establecerá tal o cual tipo de relación entre la parte perceptible del signo y su significación».

¹⁶ Este esquema parte de la definición dada por Saussure de significante y significado, y sobre todo del esquema triangular elaborado por Peirce donde hablaba de representamen, objeto e interpretante. El presente esquema que propuesto por Martine Joly resulta más comprensible y operativo.

Por último, en nuestra aproximación a la noción de signo nos queda referirnos a los distintos tipos que se han identificado. Recogemos una de las clasificaciones que ha gozado de mayor éxito por su operatividad a pesar de que son muchos los que reconocen sus insuficiencias. Se trata de la tipificación elaborada por Peirce y basada en el siguiente criterio: la relación establecida entre el significante y el referente. En realidad este es uno más de los criterios adoptados por los teóricos para elaborar sus correspondientes clasificaciones; es en función de éstos que se realizan las diversas propuestas como la de Thomas A. Sebeok quien, a diferencia de Peirce, aplica un criterio basado en el comportamiento que el signo induce en el destinatario. A partir de éste, Sebeok añade a la trilogía de Peirce tres tipos más de signos: la señal, el síntoma y el nombre.

Nosotros preferimos quedarnos con el esquema propuesto por Peirce de: ícono, índice y símbolo. Basándose en los distintos tipos de relaciones que pueden establecerse entre el significante (la parte perceptible del signo) y el referente (la realidad física o conceptual del mundo) Peirce distingue entre:

- Ícono: el signo cuyo significante mantiene una *relación de similitud o analogía* con su referente. Aunque el significante, mediante el proceso de abstracción que implica toda representación, haya perdido algunas de las características del objeto original que actúa como referente, conserva la semejanza suficiente con éste como

para que el receptor del mensaje sea capaz de establecer una relación de identificación.

- Índice: el significante mantiene una *relación de contigüidad física o relación de causalidad* con lo que representa, esto es, con su referente. Este tipo de signos se corresponden, fundamentalmente, con los “signos naturales” como el humo para el fuego, las nubes para la lluvia, la huella sobre la arena, la palidez en una persona, etc.
- Símbolo: el significante guarda una *relación arbitraria o convencional* con el referente; no tiene por qué conservar ninguna característica del objeto del mundo físico al que se refiere sino que la relación que establece con él está basada en una convención socialmente aceptada.

Si bien los índices guardan una contigüidad física tanto de espacio como de tiempo con el referente al constituir la consecuencia material de éste, en los iconos este contacto se rompe. El significante no comparte ni el espacio ni el tiempo con el referente, no existe contigüidad pero sí *continuidad* entendida como la intención de preservar cierta similitud de formas, proporciones etc. con el objeto o concepto del mundo al que se refiere. Por lo que respecta al símbolo, este rompe definitivamente tanto con la contigüidad del índice como con la continuidad del icono.

Sin embargo, ocurre que «el pintor combate el corte icónico ya que el ojo se acuerda del índice que fue su primer registro»¹⁷. No sólo el pintor, grabador o dibujante rechazan ‘el corte icónico’ sino que también el observador lidia con la evidencia de encontrarse ante un nuevo espacio y un nuevo tiempo: el espacio de la representación, los filtros del lenguaje visual, las convenciones del género... y el tiempo que ya no es el de la realidad representada sino su propio tiempo, el presente que condiciona su mirada. Rechazar esta ruptura es olvidar la naturaleza misma de la imagen como *re-presentación*.

En este esquema sobre los distintos tipos de signos ¿dónde encajarían las imágenes? Intuimos que se encuentran próximas al icono, y no nos equivocamos. Peirce señala que no puede establecerse una única relación de similitud entre el significante y el referente, de este modo distingue tres tipos de iconos en función de las distintas clases de semejanza o analogía que pueden establecerse entre ambos:

- Imagen: signo icónico que guarda una *semejanza cualitativa* entre el significante y el referente, es decir, aquél imita o retoma ciertas cualidades del objeto al que se refiere: formas, proporciones, colores, etc. Aunque este tipo de definición concierne de forma directa a las imágenes visuales, nos valdría igualmente para referirnos a las imágenes mentales puesto que «estos términos remiten, no a una

¹⁷ Joly, Martine, *La imagen fija*. Ed. La Marca. Buenos Aires, 2003.

materialidad común sino más bien a un modo de funcionamiento común, que consiste en retomar o fabricar ciertas cualidades del objeto, como reaprehendiéndolas, las que queremos asociar con el objeto como si le pertenecieran». La diferencia entre unas y otras radicaría en la intención comunicativa de las que las segundas están exentas, pero por lo que se refiere a su naturaleza, ambas participan de esa relación de semejanza cualitativa entre el significante –esta vez no perceptible puesto que sería el producto mental elaborado en nuestra mente- y el referente.

- Diagrama: esta vez la semejanza entre significante y referente no es de tipo cualitativo sino *relacional*, esto es, el diagrama reproducirá las relaciones internas del objeto y no sus cualidades externas. Si bien una fotografía de una ciudad nos presenta su imagen, un croquis o un plano, como diagramas, nos mostraría las relaciones que se establecen entre los distintos sectores de la ciudad.
- Metáfora: el tercer tipo de semejanza o analogía que se recoge en este tercer tipo de icono podría denominarse como *paralelismo cualitativo*. Conviene apuntar que la noción de metáfora para Peirce trasciende su dimensión verbal para adoptar su condición particular como procedimiento de sustitución «que pone en relación una

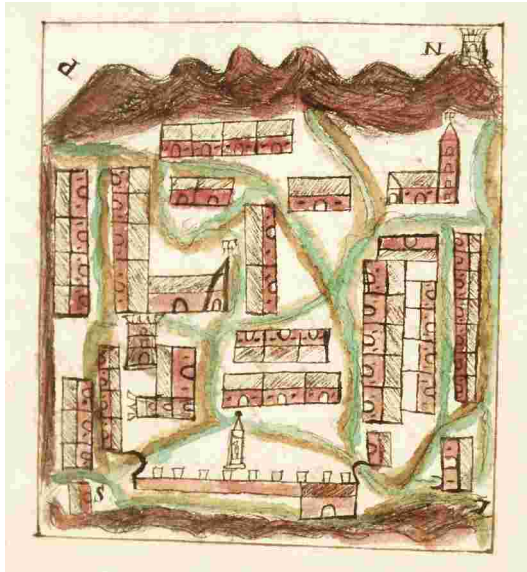
proposición explícita –o mostrada- con una proposición implícita –o no mostrada-».

Finalmente, cabe señalar dos puntualizaciones. La primera es que «un signo pocas veces existe sólo, sino que generalmente se inscribe en un sistema abierto integrado por todo tipo de redes interactivas»¹⁸. En este sentido, una imagen puede estar constituida por varios signos icónicos que, como unidades mínimas de representación, componen una estructura de significación más amplia (la imagen). El análisis de la imagen pasaría, pues, por el reconocimiento de los distintos signos que la forman y la manera en que estos se organizan y relacionan para producir un significado. La segunda puntualización –más importante para nosotros- es que rara vez nos encontramos con signos ‘puros’; lo usual es que un signo tome prestados mecanismos de un tipo u otro.

Esto resultará interesante tenerlo en cuenta para cuando tengamos que definir la naturaleza de las imágenes objeto de nuestro análisis. Veremos cómo nuestros dibujos se encuentran a caballo entre lo que hemos definido como imagen y como diagrama. Por una parte, funcionan como ‘imágenes’ en el sentido de que la parte perceptible o material del signo conserva cierta similitud con los objetos de la realidad territorial que le sirven de referente aunque su semejanza se limite a un mínimo conjunto de rasgos; por otra parte, al tratarse de planos, mapas o croquis, plasman no sólo las características figurativas de los objetos a los que

¹⁸ Joly, Martine: *La imagen...op. cit.* Pág. 36.

se refieren sino que ponen de manifiesto también las relaciones internas que se establecen entre los objetos del conjunto representado. En este caso, funcionarán como diagramas.



Tolox (Málaga, Catastro de Ensenada)

Esta es la clasificación elaborada por los semiólogos. Sin embargo, otros teóricos provenientes de otras disciplinas definen el signo de forma diferente. Es el caso de Rudolf Arnheim, a quien describimos en un capítulo anterior como uno de los representantes más notables de los estudios de percepción visual. Este autor

utiliza la noción de signo para referirse a una de las tres funciones que puede desempeñar la imagen¹⁹.

- Una imagen sirve como *signo* en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente. Un ejemplo de signo serían las letras del alfabeto.
- Una imagen actúa como *representación* en la medida en que retratan cosas situadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas. Captan y evidencian alguna cualidad pertinente –forma, color, movimiento- de los objetos o actividades que describen. Una representación puede situarse en los más variados niveles de abstracción.
- Una imagen funciona como *símbolo* en la medida que retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo.

No obstante estas diferencias, podemos afirmar que existe cierta coincidencia entre este planteamiento y la esencia del modelo semiótico. De hecho, cuando Arnheim habla de la imagen como signo añade que «en el sentido más estricto es quizás imposible que un objeto visual no sea sino un signo».

Al traer esto aquí lo que pretendemos es advertir sobre la extensa literatura dedicada a estas cuestiones y los distintos enfoques bajo los que puede

¹⁹ Arnheim, Rudolf: *El pensamiento visual*. Ed. Paidós. Barcelona, 1988. Págs. 149-152

observarse. La imagen puede ser examinada bajo la óptica de diferentes teorías: arte, psicología, informática, comunicación visual... El enfoque semiótico supone uno más, en función del cual se define a la imagen de una forma más global como signo.

Esta será la perspectiva desde la que trabajaremos con nuestro material: la consideración de la imagen –dibujos, croquis o planos- como un conjunto de signos, cada uno de ellos con su significante, referente y significado. En nuestras fuentes, los significantes (parte material o física del signo) son de tres tipos: lingüísticos (palabras que aparecen insertas en las imágenes), icónicos y plásticos. Estos serán los elementos que someteremos a análisis, intentando mantener la coherencia de la propia imagen.

En definitiva, la formulación teórica elaborada por la Semiología de la imagen, así como sus herramientas y orientaciones para el análisis serán los instrumentos de los que nos valdremos para examinar los documentos visuales. No nos interesará detenernos, por tanto, en la dimensión estética de estas representaciones sino que nuestra mirada se centrará en aquellos elementos de la imagen que actúan para producir significaciones, o dicho de otro modo, provocar interpretaciones.

IV.2.2 SEMEJANZA O SUSTITUCIÓN

Ante la dificultad de elaborar una definición de imagen que abarque todos los sentidos que pueden adjudicársele, la Semiología de la imagen nos proporciona una lo bastante general como para que puedan adscribirse a ella la mayor parte de esos sentidos. Así, se refiere a ella como un signo icónico –o un conjunto de ellos- en el que el significante y el referente guardan una relación de semejanza cualitativa, es decir, el significante imita o retoma ciertas cualidades del objeto al que se refiere. La imagen así concebida aparece como re-presentación del modelo del que respeta ciertos rasgos.

Pero resulta paradójico que precisamente aquello que parece determinar la especificidad de la imagen, es decir, la *semejanza*, sea a la vez el núcleo de la mayoría de las discusiones, debates y juicios axiológicos que suscita.

Los párrafos siguientes los dedicaremos a replantear este concepto de *semejanza* como rasgo específico de los signos icónicos o imágenes ya que es de esta noción de la que se derivan la mayor parte de las confusiones y proposiciones erróneas acerca de la imagen. En nuestro caso resulta además especialmente necesario si tenemos en cuenta que muchos de los juicios negativos que se han vertido sobre las representaciones que componen nuestro corpus documental provienen de un conocimiento parcial de este rasgo de su naturaleza.

¿De dónde proceden las calificaciones o descalificaciones de las imágenes como “verdaderas” o “falsas”? ¿Cuál es el origen de estos juicios y con qué elemento de su naturaleza se vincula? Es importante atender a ello porque la utilización que hacemos del material visual procede en demasiadas ocasiones de unos injustos prejuicios hacia las imágenes en lugar de de un juicio crítico bien entendido.

Se puede decir que la imagen siempre ha estado “bajo sospecha”. Desde la Antigüedad, ésta se convirtió en el centro de debates en los que era común relacionarla con nociones tan absolutas como la de verdad, la mentira, el conocimiento, la realidad, lo sagrado, la muerte o Dios. Platón y Aristóteles aparecen como los dos ejes en torno a los cuales giran dos modos diferentes de entender el fenómeno de la imagen. Para Platón, la imagen fabricada –una pintura, por ejemplo- funciona mediante un mecanismo de *mimesis* que es criticado por su capacidad para crear ilusiones, y por tanto, de inducir al engaño; de tomar por *real* algo que es una mera imitación. Aristóteles, en cambio, reconoce en este carácter imitativo de las imágenes su utilidad como objetos para la transmisión de conocimiento. Su opinión positiva sobre la *mimesis* como rasgo específico de las imágenes se justifica también aludiendo al placer que provoca en el ser humano la imitación, concebida ésta como algo natural e inherente a la persona. Se comprueba, por tanto, cómo los criterios axiológicos que se utilizan para juzgar a las imágenes se arrastran desde la antigüedad. Martine Joly hace

hincapié en este hecho al afirmar que nuestra concepción contemporánea de las imágenes proviene más de lo creemos de esta herencia histórico-cultural.

Continuando con M. Joly, la autora apunta que «el término de imagen (*eikoné*) en la antigüedad no sólo designa a las imágenes fabricadas (pintura, mosaico, escultura)» sino también a las «imágenes “naturales” que forman parte de la naturaleza misma»²⁰ (nos referimos por ejemplo a la imagen del humo como indicio del fuego). Estas imágenes naturales o imágenes-registro, sombras o reflejos de los que habla Platón ya no son rechazadas por el filósofo sino alabadas como herramientas de conocimiento precisamente por su carácter indiciario. «Su poder de convicción» es extraído de su carácter de índice más que de su carácter icónico.

A partir de aquí se producen dos consecuencias importantes: la primera es que este aspecto indiciario provoca el olvido del carácter representativo de la imagen en general –no sólo de las imágenes-índice:

Considerada como un signo-huella del mundo, ya no es encarada como una representación, ni como un discurso en sí mismo, sino como la cosa misma en su totalidad o como parte de ella, como la realidad misma; se convierte entonces en un objeto del mundo que pretende ser auténtico.

²⁰ Joly, Martine: *La imagen...Op. cit.* Pág. 54

Y la segunda y más importante es que “su poder de convicción” abre la veda a las discusiones en torno a la verdad/falsedad de las imágenes:

[...] desde los tiempos más lejanos se considera a la imagen como buena si es justa, si conduce a la verdad, si es “verdadera”; por el contrario, la imagen es mala si es falsa, si engaña, si provoca ilusión.

La sospecha de verdad/falsedad parece, pues, relacionarse ante todo con el carácter indiciario de ciertas imágenes (imágenes naturales), sin embargo, se ha extendido a los juicios sobre cualquier manifestación visual. De manera que:

Su carácter representativo, imitador, semejante, lleva a esperar de ella una adecuación perfecta entre aquello que representa y aquello que decimos que representa, que se confunde con lo que pensamos que es. Entonces le aplicamos el carácter de verdad o de falsedad.²¹

La semiología de la imagen concluye que la fuerza de éstas reside precisamente en su carácter indiciario. Su credibilidad y poder vendrían avalados por el *indicio* más que por la *semejanza*, de modo que sería necesario trasladar el peso de la semejanza a la huella. No obstante, ambas especificidades «se fortalecen una a otra para crear esta famosa ‘impresión de realidad’ que hace

²¹ *Ibidem*, pág. 68

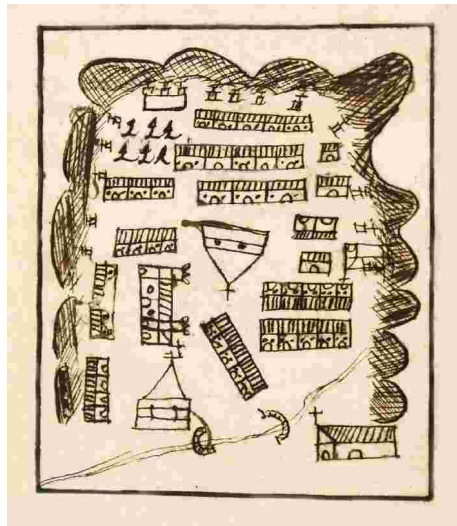
olvidar la convención de la representación para intensificar la confusión o la amalgama entre visible/real/realidad y verdad»²². Se da una especie de circularidad en la que toda imagen, «por contagio», adquirirá la fuerza persuasiva de la huella y, consecuentemente, su aspecto analógico duplicará el efecto de realidad y credibilidad de aquella.

Pese a ello, como decimos, los comentarios o críticas a propósito de la imagen no se han dirigido hacia su carácter indiciario sino que se han centrado en su naturaleza analógica, en la noción de *similitud* o *semejanza*.

Atrapados por el peso de la tradición cultural de donde surgen estos juicios axiológicos, cuando nos enfrentamos con una imagen figurativa lo primero que hacemos es tratar de reconocer en ella los objetos de la realidad a la que se refiere, es decir, llevamos a cabo una operación de identificación. Un reconocimiento de los objetos allí representados. Y ocurre que si la imagen trastoca nuestra expectativa de ‘precisión y verdad’, si no se corresponde con lo que *esperamos* encontrar representado o no reconocemos en ella un grado de similitud satisfactorio, no dudamos en desterrarla. La negamos como evidencia u objeto de conocimiento porque parece ser que la condición indispensable para que una imagen sea considerada “útil” es que haya sido juzgada previamente como ‘verdadera’; que sea justa, fiable y verdadera, o dicho de otro modo, que se produzca esa «adecuación perfecta» entre la imagen y el objeto al que evoca. Que se cumpla la función de *semejanza*.

²² *Ibidem*, pág. 91

Podemos añadir que, dependiendo del campo de estudio para el que vayan a usarse las imágenes, esta expectativa de verdad y precisión o ajuste de contenidos aparecerá con más fuerza en el observador. Tal sería el caso, por ejemplo, de los cartógrafos o de los investigadores que se interesen por la ordenación del espacio; éstos buscarán en las representaciones gráficas las *pruebas* o *indicios* de una determinada configuración del territorio, precisamente de aquella que más se asemeje a la realidad física. Las imágenes que no cumplan con los requisitos de precisión y fidelidad con la realidad territorial serán tachadas de inútiles o de falsear dicha realidad. Es lo que ha ocurrido con el material visual que utilizamos en nuestro estudio.



Grazalema (Cádiz, Catastro de Ensenada)

Sin embargo, para algunos teóricos como Gombrich resulta absurdo hablar de estas categorías de verdadero o falso refiriéndonos a las imágenes:

Según los expertos en lógica los términos 'verdadero' y 'falso' son sólo aplicables a declaraciones o a proposiciones [...]. Ahora bien, un cuadro nunca será una declaración en el sentido literal del término. No podría entonces ser verdadero o falso, como tampoco una declaración podría ser azul o verde²³.

En segundo lugar, la noción de semejanza no debe ser considerada como un rasgo específico de la imagen puesto que no es más que una convención cultural.

Aquello que llamamos 'semejanza' no es una adecuación entre la representación y una realidad cualquiera, sino entre expectativas, la del pintor y las de los espectadores, que cambian de una época a otra y también unas en relación con las otras²⁴.

Lo que juzgamos como semejante en una época puede no serlo para otro momento histórico. Es decir, la semejanza es una convención cultural por lo que no puede ser calificada como rasgo específico de la imagen. Del mismo modo, la expectativa de conformidad entre el contenido de la imagen y lo que viene

²³ Gombrich, Ernst: *Arte e Ilusión*. Ed. Debate. Madrid, 2002.

²⁴ *Ibidem*.

expresado en su título o leyenda, otro de los 'requisitos' para que la información visual sea juzgada como verdadera, es también una convención cultural.

Gombrich ilustra la convencionalidad de la noción de semejanza y de la adecuación del icono a la leyenda mediante el ejemplo de la historia universal ilustrada conocida como *Crónica de Nuremberg*, escrita por el médico Hartmann Schedel. En ella se incluían una serie de grabados en madera de artistas destacados como Michael Wolgemut, quien con ayuda de sus aprendices diseñó más de 600 planchas xilográficas con las que se realizaron más de 1.800 ilustraciones. Algunas de estas xilografías presentan la imagen de ciudades como Damasco, Ferrara, Padua o Milán, dándose la circunstancia de que todas esas representaciones coinciden; es decir, encontramos el mismo grabado para referirse a ciudades que, según la leyenda que las acompañaban, eran distintas. Gombrich interpreta este hecho como la prueba de que la adecuación entre la leyenda y el contenido de la imagen no eran ni para el editor ni para el público una condición indispensable para la credibilidad de la información. De hecho, la función del grabado más que representar una ciudad concreta, pretendía la representación de la ciudad-tipo, o mejor dicho, el concepto de ciudad.



Ferrara. Crónica de Nuremberg, s. XV



Padua. Crónica de Nuremberg, s.XV

En este proceso de replanteamiento de la noción de semejanza hemos de hacer referencia también a Umberto Eco. En sus estudios sobre la imagen desde

el enfoque semiótico afirma que la semejanza o similitud «supone una correspondencia entre ciertos elementos de la imagen y del objeto; esta correspondencia no es “natural” sino el fruto de una transformación *punto por punto* entre el modelo visual abstracto y su representación gráfica». De este modo, en lugar de copia de la realidad deberíamos hablar de *transformación*, más concretamente, de *transformación icónica*.

Por su parte, Martine Joly, considerando igualmente que la especificidad de la imagen no residiría en la relación de semejanza entre el significante y el referente, pone el acento en este último, es decir, en la noción del objeto representado. Para esta autora, la atención debe centrarse en el referente el cual no será sin más un “objeto del mundo” extraído de la realidad sino abstraído de ella. Por tanto, el referente aparece como «una representación mental interiorizada y estabilizada que, al confrontarse con el producto de la percepción, está en la base del proceso cognitivo»²⁵.

Nos interesa especialmente hacer hincapié en esta definición del referente como representación mental interiorizada ya que esto se sitúa en la base de nuestra argumentación. Las imágenes del espacio que componen nuestro corpus documental aparecen como la exteriorización de una imagen mental, la que poseen los individuos acerca del territorio que han de representar.

Si bien Gombrich centra su discurso en la adecuación de las expectativas, Eco en la transformación icónica, Joly en el referente, otros autores

hablarán del proceso de modelización de la realidad como rasgo específico de las imágenes:

Toda imagen es una modelización de la realidad. Las imágenes son, siempre, modelos de realidad, independientemente del nivel de realidad que aquéllas posean²⁶.

Recurren a la elaboración de gráficas, porcentajes y tablas de valores en las que cuantifican el grado de iconicidad –de similitud o fidelidad- que mantienen los diferentes tipos de imágenes con la realidad que tratan de aprehender; de este modo sitúan a las imágenes naturales –aquellas que se derivan del acto perceptivo- en el primer lugar de la escala y a las representaciones no figurativas en el último lugar.

Pero a nosotros, en nuestro análisis, no nos interesa medir correspondencias, sólo hacer hincapié en que toda imagen, efectivamente, mantiene un nexo indisoluble con la realidad. Un nexo que se va modificando (ascendiendo o descendiendo en los niveles de esa escala) en función de los gustos estéticos de la época, de las teorías artísticas, de la habilidad, formación o interés del propio artista, etc. Una correspondencia que, además y sobre todo, nunca será absoluta. Al representar un objeto volvemos a hacerlo presente conscientes de jamás volverá a ser ‘el mismo’ que fue. Una vez ha atravesado el filtro de nuestros materiales de dibujo, de nuestra habilidad al dibujar y, más que

²⁵ Joly, Martine: *La imagen... Op. cit.* pág. 110

²⁶ Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ed. Pirámide. Madrid, 2002.

nada, el filtro de nuestra percepción/pensamiento, la realidad que ahora mostramos es ya otra realidad; la que nosotros hemos construido en un instante y con todos los instantes anteriores, con nuestra mirada y con todas las miradas que la observaron antes que nosotros.

Por último, Christian Metz será uno de los teóricos que situará el proceso perceptivo en el centro de las disquisiciones acerca de la semejanza entre la imagen y el objeto, demostrando que:

Si existe semejanza, es entre los mecanismos de percepción del mundo y los mecanismos de percepción de la imagen, ambos culturalmente codificados, y no entre la imagen y el objeto considerado como su modelo²⁷.

La semejanza como adecuación entre expectativas, como transformación icónica, como modelización de la realidad, como adecuaciones perceptivas... nos lleva a pensar en este rasgo específico de la imagen como un fenómeno más complejo de lo que parecía en un principio. Ya no es simplemente una mera correspondencia entre ciertos rasgos de forma entre la imagen y el objeto sino que en el fenómeno de la representación entrarán en juego una serie de procesos que habrá que tener en cuenta para poder llegar a una comprensión integral de la imagen: el de las expectativas bajo las que se observan, el proceso de

modelización con las transformaciones gráficas que conlleva y por último, pero no menos importante, el proceso de percepción de las que son objeto.

Esta redefinición de la *semejanza* que acabamos de realizar debe ir acompañada de otro esfuerzo: el de relativizar la importancia que se le ha concedido a la hora de determinar la especificidad de la imagen. De nuevo nos remitimos a Gombrich para resituar el elemento clave de la representación. Éste residiría en su *función de sustitución*: «toda producción de imágenes está enraizada en la creación de substitutos». Para Jacques Aumont, de todos los usos que pueden darse al término de *representación* (representación teatral, representación política, representación pictórica) puede extraerse un punto en común: se trataría de un «proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, *ocupará el lugar* de lo que representa»²⁸. Por tanto, también para este autor el punto nodal de la imagen habría que situarlo en la *sustitución* más que en la semejanza, puesto que la primera englobaría a la segunda. Para que se produzca dicha función de sustitución es necesario que se cumplan dos condiciones: «que la forma autorice el significado con el que se le inviste y que el contexto fije el significado de manera adecuada».

Nelson Goodman en su obra *Los lenguajes del arte* llega a relativizar la cuestión de la semejanza a tal extremo que se aventura a afirmar que «ningún grado de semejanza es de ningún modo necesario para la referencia; casi todo

²⁷ Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. 1 Ed. Paidós. Barcelona, 2002.

²⁸ Aumont, Jacques: *La imagen*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002. Pág. 108.

puede valer por casi cualquier cosa»²⁹, todo dependerá de la interpretación que se le de al símbolo –según su tesis, toda imagen para representar a un objeto debe ser un símbolo-, una interpretación que vendrá condicionada por el contexto gráfico del símbolo así como por el ‘contexto mental’ del observador y no por la semejanza entre el significante y el referente.

Aunque la propuesta de N. Goodman nos pueda parecer exagerada, a él le debemos una afirmación que consideramos esencial para la comprensión de las representaciones visuales: más que copiar o imitar la realidad – independientemente del grado de semejanza- de lo que se trata es de *hacer comprender*. Se establece un contrato tácito entre la imagen y el observador según el cual este último observa la imagen esperando encontrar en ella un significado.

En definitiva, las imágenes no son verdaderas ni falsas, útiles o inútiles por sí mismas sino que todo ello dependerá de las expectativas que volquemos sobre ellas, de nuestra intención investigadora y, en consecuencia, de las interrogantes que les planteemos. De este modo, si bien los trazos de nuestros croquis no traducen con la fidelidad esperada por algunos los perfiles del relieve o la configuración territorial del municipio, si el grado de semejanza no es el óptimo para poder realizar una identificación acertada de un determinado lugar, no por ello pierden estas imágenes su valor de representación. No son falsas ni

imprecisas sino que la clave está en adecuar los interrogantes a la naturaleza de estas imágenes para poder acceder a su significado.

Toda imagen expresa ideas. Dijimos que todo signo lo es porque significa, por lo que la imagen, como signo icónico que es, promueve significaciones, provoca interpretaciones. La *significación* es, de hecho, un proceso subyacente en toda comunicación. Acceder a esta significación es el objetivo que nos hemos marcado en el tercer bloque de este estudio con las orientaciones que nos proporciona la semiología de la imagen.

²⁹ Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1976.

V. IMAGEN / PASADO:

“La práctica de examinar a fondo las imágenes con la esperanza de establecer contacto con el pasado ha sido discontinua y difícil, llena de trampas y de falsos giros”³¹.

Francis Haskell.

Nuestro acercamiento al pasado con el fin de analizar, interpretar y comprender acontecimientos, manifestaciones, actitudes y pensamientos –en definitiva, todo aquello que se engloba en el controvertido concepto de cultura-, no puede ignorar el que puede ser uno de los recursos más enriquecedores para la investigación, las fuentes visuales. No atender a este tipo de fuentes sería negar una parte fundamental de la expresión del ser humano infinitamente valiosa para el estudio de diversos aspectos de su historia.

³¹ Haskell, Francis: *La Historia y sus imágenes. El Arte y la interpretación del pasado*. Ed. Alianza. Madrid, 1994. F. Haskell en esta obra magnífica, hoy por desgracia descatalogada, cita una interesante anécdota que tiene como protagonista a Petrarca sobre el uso en los albores del Renacimiento italiano de las fuentes visuales. Haskell nos dice cómo Petrarca, ante la apreciación de hombre bien parecido que se hacía en una de las biografías sobre Gordiano III el Piadoso, escribió al margen de su *Historia Augusta* “el escultor era un incompetente”. Como señala el autor, «esta observación, trivial en apariencia, marca un hito en el desarrollo del pensamiento histórico, porque Petrarca no sólo concede casi igual importancia a ambas fuentes (visual y escrita), sino que reconoce, además, que no coinciden».

V.1 A CONTRA LUZ

No somos los primeros en reivindicar el valor de la imagen como documento histórico ni en trabajar en esta dirección. Algunas mentes lúcidas detectaron ya en los albores del Renacimiento el valor histórico de determinadas imágenes u objetos. Nos referimos a los anticuarios del siglo XV, quienes se percataron del valor que podían tener algunos de los objetos que estaban en su poder tales como medallas, monedas y bustos, para el análisis histórico. De ahí su empeño en dialogar con unos historiadores que, sin embargo, permanecían reticentes a aceptar cualquier innovación metodológica. Por citar otros ejemplos, en el siglo XVII se estudiaron las pinturas de las catacumbas romanas como testimonio histórico del cristianismo primitivo. En el siglo XVIII el tapiz de Bayeux se convirtió en un documento de primer orden para el estudio de los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en la Inglaterra del siglo XI. Ya en el siglo XIX, entre las primeras mentes contemporáneas que apostaron por esta nueva forma de usar las fuentes visuales nos encontramos a Michelet quien consideraba que «tanto la estructura real de las sociedades del pasado como las características definitorias de las distintas nacionalidades pueden visualizarse e interpretarse mediante la contemplación imaginativa de las artes que esas

sociedades y naciones nos han dejado»³². En las notas de un diario escrito entre 1820 y 1822 sobre cómo pretendía abordar el estudio de la historia de Francia del siglo XVI, apuntaba la posibilidad de trabajar con retratos de grandes autores, pinturas de la época (procesiones, matanzas), medallas y monedas, emblemas y distintivos heráldicos de los nobles más destacados, monumentos y arquitectura del periodo, planos y mapas de Francia. Estas anotaciones nos dan una idea de cómo Michelet entendía que debía de ser el trabajo y el método de un historiador: acudir a todo tipo de artes visuales –especialmente a los monumentos- en busca de información histórica. Pero no sólo en la forma en la que venían haciéndolo hasta ese momento otros historiadores sino como punto de partida para elaborar teorías más complejas. Por ejemplo, si bien desde el siglo XVI los sepulcros medievales habían servido para estudiar la vestimenta, la heráldica o la genealogía, Michelet los contempló como signo del cambio de actitud ante la muerte.

Otros historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX comprometidos con esta forma de hacer historia fueron Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872- 1945). Ambos son considerados dos referentes fundamentales en esta suerte de tendencia historiográfica que reivindica el valor de las imágenes como testimonios de la Historia, especialmente de la Historia cultural. Dos citas bastan para ilustrarnos sobre su posición acerca de las fuentes visuales: Burckhardt, interesado fundamentalmente en la cultura del Renacimiento,

calificaba las imágenes y monumentos como «testimonios de las fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano», de objetos «a través de los cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época»³³. Huizinga, en su época de juventud concedió una conferencia en la universidad de Groninga bajo el título *El elemento estético en el pensamiento histórico* (1905) en la que exhortaba al público a reflexionar sobre la «destacada importancia de la intuición estética para la formación de una imagen histórica de conjunto»:

Piensen ustedes en su imagen de conjunto de la cultura egipcia. ¿No está hecha casi por completo de nociones basadas en el arte egipcio? Y, ¡con qué intensidad está dominada la imagen de conjunto de la Edad Media por el arte gótico! O inviertan ustedes la pregunta y piensen: ¿cuánto sabemos del siglo XIII después de leer todas las bulas papales si no conocemos el *Dies irae*?³⁴

Hay otros nombres del siglo XX que destacan entre los que se aventuraron a caminar hacia el amplio horizonte que las imágenes les descubría, abriéndose paso a contra luz y soportando la pesada sombra de la historiografía más tradicional, reticente y temerosa de adentrarse en territorio desconocido. Entre ellos, Gilberto Freyre (1900-1987) quien calificaba su enfoque de la historia social como una forma de «impresionismo» en el sentido de que era un «intento

³² *Ibidem*. Pág. 243

³³ Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Ed. Crítica. Barcelona, 2001. Pág. 13

³⁴ Haskell, Francis: *La Historia...Op. cit.* pág. 446

de sorprender la vida en movimiento»³⁵. Y sobre todo, Aby Warburg (1866-1929) y sus seguidores. Warburg ha pasado a la historia por el legado que dejó en forma de biblioteca compuesta por más de 60.000 volúmenes. Esta Biblioteca fundada en Hamburgo y trasladada a Londres por su discípulo Saxl acabó convirtiéndose en el Instituto Warburg, un centro de gran actividad intelectual actualmente vinculado a la Universidad londinense. Pero además de esta labor recopiladora, Warburg nos interesa porque nadie como él centró sus reflexiones e investigaciones en la utilización de los testimonios figurativos como fuentes históricas. En este sentido, dos fueron los objetivos de sus estudios:

Había que considerar las obras de arte a la luz de los testimonios históricos, fuera cual fuese su tipo y nivel, capaces de iluminar su génesis y significado; por el otro, la propia obra de arte, y en general las representaciones, debían interpretarse como una fuente sui generis para la reconstrucción histórica³⁶.

Abraham M. Warburg constituye, pues, un auténtico referente para quienes reivindicamos el valor de la imagen como documento histórico. Su influencia alcanzó a la obra de intelectuales tan destacados como Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Frances Yates, Gertrude Bing, Edgar Wing entre otros.

³⁵ Recogido en Burke, Peter: *Visto y no visto...Op. cit.* Pág. 14

³⁶ Ginzburg, Carlo: "De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método" en Ginzburg, C.: *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1989. Pág. 48

La Escuela de Annales también realizó un esfuerzo bastante serio por llevar a la práctica estos planteamientos que afectaban no sólo a aspectos metodológicos sino que significaban una nueva forma de pensar la historia, de aproximarse al pasado, de analizarlo e interpretarlo. Cuando los representantes de la escuela de Annales a comienzos del siglo XX ampliaron el universo del historiador incorporando temas de estudio que iban más allá de la historia política, tuvieron que hacer lo propio con sus fuentes de información. Los estudios sobre la familia, la infancia, la pobreza, la locura, el amor, la enfermedad o la muerte, requerían el empleo de un material distinto al que hasta entonces habían utilizado, de modo que, testamentos, diarios, obras literarias, estadísticas, procesos judiciales, testimonios orales y, como no, las imágenes, se convirtieron en valiosos recursos para sus investigaciones. Sirva de ejemplo la *Historia de la infancia* de Philippe Ariés para cuya elaboración utilizó, ante la escasez de testimonios escritos sobre esta franja existencial del ser humano, todo el material figurativo que pudiera proporcionarle datos sobre el tema.

El mundo anglosajón también se contagió de este particular entusiasmo por las fuentes visuales, creándose en los años 70 una escuela de larga duración en el tiempo de la mano del historiador Raphael Samuel. En este caso se forjó en torno a la utilización de la fotografía como documento para la historia social de los siglos XIX y XX.

Por continuar con este repaso cronológico de los hitos y los nombres más notables que han ido marcando el desarrollo de esta tendencia historiográfica

preocupada por la utilización de las fuentes visuales en Historia y los problemas metodológicos que de ello se derivan, hemos de señalar los años 80 como un momento decisivo en el que las actitudes hacia lo visual en el mundo académico cambian de forma determinante. Como prueba de ello Peter Burke hace referencia al congreso de historiadores americanos que se celebró en 1985 dedicado a los «testimonios del arte». De hecho uno de sus participantes, Simon Schama, se ha convertido en uno de los ejemplos más reseñables en lo que al uso de testimonios visuales en las investigaciones históricas se refiere³⁷.

No podemos, sin embargo, cerrar esta revisión historiográfica sin dedicar unas breves líneas a las voces críticas que se alzan ante todo esto que venimos reivindicando. Resulta conveniente concederles un espacio pues, al hacerlo, contribuimos a afianzar más nuestros posicionamientos. Las críticas proceden sobre todo del mundo de la Historia del Arte. Ivan Gaskell resume algunas de estas opiniones, afortunadamente cada vez menos comunes, en las que se niega al historiador la capacidad de descifrar el significado de las obras de arte y, a nivel más general, de trabajar de forma fructífera y eficaz con fuentes visuales debido, por una parte, a su escasa formación visual, y por otra, a los problemas que plantea el propio material gráfico:

Algunas de las personas interesadas por la hermenéutica visual ponen en tela de juicio la idea de que el significado cultural

³⁷ Particularmente interesante es su obra *Landscape and Memory* donde realiza un repaso por las actitudes occidentales ante el paisaje, utilizando para ello documentos visuales.

pueda codificarse en materiales visuales y ser decodificado más tarde por un posterior intérprete hasta producir un “significado” apropiado. (...)La postura quizá más interesante adoptada en la actualidad es que el material visual del pasado, y en concreto su arte, sólo puede ser interpretado correctamente por la creación de nuevo material visual. (...) Tal vez sólo nos sea dado conocer el arte del presente, una parte del cual es lo que sobrevive del pasado y nos proporciona tan sólo el acceso más insignificante y menos fidedigno a ese pasado. El significado del material visual cambia; las interpretaciones difieren al atravesar fronteras cronológicas y culturales: las que nos son conocidas podrían muy bien ser las generadas por nosotros mismos³⁸.

Efectivamente, el significado del material visual no permanece inmutable al paso del tiempo. No puede ser de otro modo puesto que los significados van estrechamente ligados a los receptores, a los individuos que producen, consumen o, en nuestro caso, interpretan dicho material visual. Y precisamente ahí es donde radica su valor como testimonios del pasado. Es la diversidad de significados e interpretaciones lo que nos permite elaborar un discurso histórico a partir de las fuentes visuales.

Como hemos podido comprobar con este repaso historiográfico, ha tenido que pasar bastante tiempo para que el historiador se muestre convencido de la validez de una pintura, una escultura, una estampa, fotografía, grabado o incluso

³⁸ Gaskell, Ivan: “Historia de las imágenes” en Peter Burke: *Formas de hacer historia*. Ed. Alianza. Madrid, 1993.

un mapa, como instrumentos de investigación científica capaces de aproximarnos a la comprensión de las sociedades del pasado. No ha sido fácil asimilar que las imágenes pueden “crear” o “construir” historia y no sólo ilustrarla. Ahora falta creer certeramente en la posibilidad de las imágenes como forma de representación de ese pasado.

Algunas experiencias en el ámbito universitario están investigando las posibilidades del cine como instrumento didáctico que permite mostrar la Historia. Sin embargo, los investigadores y docentes del ámbito de las Ciencias Sociales y Humanidades se encuentran aún con serias dificultades para comunicar sus trabajos de investigación de forma “visual” mediante presentaciones, exposiciones o póster, como sí ocurre en otras disciplinas científicas. Así lo denuncia en un reciente artículo el profesor David J. Staley:

Estar a favor de la representación visual no equivale a ser anti-escritura (tal como sería absurdo declarar que pintar al óleo lo hace a uno “anti-escultura”). Sólo busco un lugar para lo visual en la Casa de la Historia. Para mí, las cualidades más importantes de los medios visuales para la historia es que son más representativas de las estructuras, pueden retratar más fácilmente la simultaneidad y permiten un mayor pensamiento asociativo. (...) La mayoría de los historiadores son bastante renuentes a comprometerse con actividades eruditas que no contribuyan a sus perspectivas de tenencia y promoción académica en los departamentos de historia, en gran medida porque el contrato,

tenencia y promoción en los departamentos de historia se basa todavía principalmente en nuestro trabajo escrito (artículos y monografías siguen siendo la moneda corriente). (...) Mi visión para la disciplina de la historia en la época de la información es expandir nuestra gama de realizaciones profesionales válidas para incluir los trabajos que son, por naturaleza visuales³⁹.

Se trata de ir conquistando nuevos espacios para la ciencia histórica, no sólo de análisis o interpretación, sino también de representación del pasado. Si bien las imágenes van siendo asimiladas cada vez con más naturalidad como fuentes primarias para la investigación, como objeto de estudio con el fin de ir construyendo una historia de la comunicación visual o de la imaginación, o como herramientas didácticas para la función docente, aún nos queda enfrentarnos al desafío de utilizarlas como formas alternativas de representación histórica. El fotógrafo Hayden White resume muy bien este enfoque cuando dice que tendemos a usar las imágenes visuales como un complemento de nuestro discurso escrito «en lugar de usarlas como componentes de un discurso a través del cual podríamos decir algo diferente de lo que podemos decir en forma verbal»⁴⁰.

Volviendo a asuntos menos controvertidos, resulta conveniente aclarar finalmente qué entendemos o debemos entender los historiadores por material

³⁹ Staley, David J.: “Sobre lo visual en Historia” en *Revista de Historia Iberoamericana* Vol. 2, Nº 1. 2009.

⁴⁰ White, Hayden: “Historiography and Historiophoty” en *American Historical Review*. Nº 5, dic. 1988.

visual⁴¹. ¿Qué imágenes resultan válidas para el estudio del pasado? el abanico de posibilidades es mucho más amplio de lo que en un principio podría parecer. Hasta este momento hemos hecho referencia fundamentalmente a imágenes pictóricas o, en términos más generales, a obras de arte. Pero no podemos considerar únicamente este ámbito de la producción humana. Sirva de ejemplo, la relación dada por Peter Burke:

Independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico. Los mapas, las planchas decorativas, los exvotos, las muñecas de moda o los soldados de cerámica enterrados en las tumbas de los primeros emperadores chinos, cada uno de estos objetos tienen algo que decir al historiador⁴².

En ese amplio abanico de posibilidades tienen cabida, por tanto, materiales o documentos visuales de muy diferente naturaleza. De hecho, si tomamos como punto de partida la definición que da Ivan Gaskell sobre material visual nos daremos cuenta de todo lo que puede comprender dicho concepto:

⁴¹ Nos gustaría introducir aquí la reflexión crítica que Peter Burke acerca de los términos con los que se designan a los materiales que utilizan los historiadores. Rechaza la designación de “fuentes” que tanto gusta a los historiadores para acoger con más entusiasmo la de “vestigios”: «Tradicionalmente, los historiadores han llamado a sus documentos “fuentes”, como si se dedicaran a llenar sus cubos en el río de la verdad y sus relatos fueran haciéndose más puros a medida que se acercaran más a los orígenes. La metáfora es muy vívida, pero también equívoca, por cuanto implica la posibilidad de realizar una exposición del pasado libre de la contaminación de intermediarios (...). Como decía hace medio siglo el historiador holandés Gustaaf Renier, convendría sustituir la idea de fuentes por la de “vestigios” del pasado en el presente», en *Visto y no visto... Op. cit.* Pág. 16.

⁴² *Ibidem.* Pág. 20

Este material incluye el arte como acabo de definirlo pero también, en primer lugar, los constituyentes del entorno visual producido por el hombre que son o han sido objeto de estima por razones distintas a las de su fin práctico evidente (si es que lo tienen), bien intencionadamente y desde un principio (por ejemplo, la silla no diseñada simplemente para servir de asiento) o bien retrospectivamente (el “objeto hallado” o “coleccionable”, revestido de un nuevo significado intencional); en segundo lugar, aquellos constituyentes del entorno visual producido por el hombre que poseen un carácter primariamente comunicativo, incluido el diseño gráfico y la fotografía⁴³.

Si bien es cierta la capacidad de las obras pictóricas –incluso más que la del campo escultórico y arquitectónico por el mayor juego expresivo que permite el medio– para dilucidar aspectos de lo más variado a cerca de la realidad histórica (cultura material, historia social, religiosa, política, historia de la ciencia y de la tecnología, etc.) no menos cierto es que no podemos cerrar los ojos ante esas otras imágenes que, fuera del mundo artístico, comparten con aquél el ser testimonios de una determinada cultura.

Las fuentes visuales pueden aparecer bajo multitud de formas, incluso bajo la apariencia de un juguete infantil. Hace tan sólo unos años tuvo lugar en

⁴³ Gaskell, Ivan: “Historia de las imágenes”...Op. cit. Pág. 210

Guipúzcoa el XIII coloquio de Historia de la Educación celebrado bajo el título “La Historia de la Infancia: espacios y representaciones”⁴⁴. Una de las ponencias versaba sobre “Los teatros de papel y la infancia en la primera mitad del siglo XX”⁴⁵; en ella la autora exponía cómo se había valido de estos juguetes para sacar conclusiones acerca de la actividad lúdica infantil en el entorno del hogar burgués de principios del siglo XX, sobre la nueva dinámica que adquiere el juego en equipo, las relaciones personales, etc. Asimismo, este tipo de documentos visuales junto a otros englobados bajo el concepto de Ephemera⁴⁶ (tarjetas de felicitaciones, cromos, estampas, etc.) le permitieron investigar sobre las preferencias lúdicas en la infancia española –o al menos de un sector de ella- de principios del siglo XX, así como sobre el nivel o ambiente cultural de niños y adultos, a partir, por ejemplo, del análisis del tipo de representaciones más demandadas para este tipo de teatros de papel: las que recreaban actividades bélicas, obras clásicas de la literatura española, o bien, escenas religiosas.

⁴⁴ Dávila, P. y Naya, L.M.: *La infancia en la historia: espacios y representaciones*. Vol 1 y 2. Ed. Erein, San Sebastián, 2005. Actas del XIII Coloquio de Historia de la Educación celebrado en San Sebastián en el verano de 2005.

⁴⁵ García de Rivera Hurtado, M^a Antonia: “Los teatros de papel y la infancia durante la primera mitad del siglo XX” en *La infancia en la historia... Op. cit.* Págs. 397- 405.

⁴⁶ Se trata de un nuevo concepto documental que hace referencia a una serie de obras impresas sobre papel. Más concretamente, se trata de documentos impresos, grabados, litografiados, cartografiados «cuyo soporte puede sobrevivir, por su propia inercia, a la emisión de un mensaje inmediato que no pretende pasar a la posteridad» (Valerie Teshier).



Teatro de papel (1901) de Esteve Palazie



Teatro de papel (1915) “La estrella de los Reyes Magos”

Esto representa sólo un ejemplo de las oportunidades que el material visual brinda al historiador para acercarse al estudio del pasado. La variedad de este tipo de fuentes es inmensa; especialistas en el tema como Peter Burke o Ivan Gaskell nos advierten de ello, lo que exige al investigador un trabajo de selección y, sobre todo, de ponderación crítica para que estos vestigios puedan ser utilizados como testimonios del pasado con el suficiente rigor y seguridad.

En el caso que nos ocupa, nuestro material visual lo componen representaciones territoriales, croquis, planos o mapas no científicos de una gran expresividad. Como testimonios del entorno percibido, de su paisaje, organización territorial, relaciones espaciales... estos documentos son de un valor inestimable precisamente por su diversidad expresiva, su espontaneidad y grado de abstracción.

A modo de conclusión diremos que aunque la historia más tradicional sigue manteniendo el nexo entre Historia-Escritura que estableció en su día el filósofo G.W.F. Hegel (1770- 1831) al afirmar que «sólo cuando los acontecimientos son registrados en palabras puede haber historia», lo cierto es que parece haberse despertado una “conciencia de lo visual” entre los historiadores que apuestan por la innovación y la adaptación a las necesidades e intereses de la sociedad actual. Y esto es así tanto en lo que respecta al establecimiento de marcos teóricos y metodológicos como a la puesta en práctica de estos planteamientos en investigaciones históricas concretas. Dos ejemplos de obras recientes nos ponen sobre la pista de estas nuevas inquietudes que se

dejan sentir en el mundo académico. La obra publicada recientemente por la Universidad de Navarra bajo el título *Voces e imágenes en la Historia*⁴⁷ recoge las aportaciones realizadas en el Congreso Internacional de Historia “Fuentes orales y visuales: Investigación y renovación pedagógica”, celebrado en dicha Universidad en el 2005 y en el que participaron más de 150 historiadores. El coordinador de la obra, Santiago Leoné afirmó en la presentación que:

Los historiadores investigamos el pasado pero al mismo tiempo lo construimos porque transmitimos una imagen de lo que ocurrió. Las fuentes son muy importantes y en la medida en que son más variadas la imagen del pasado es más rica. Las fuentes orales y visuales multiplican los puntos de vista.

El otro ejemplo que queríamos traer a colación lo constituye el libro *Historia imaginada*, una obra coordinada por Joan Lluís Palos en la que participan historiadores destacados: Peter Burke, Ivan Gaskell, Richard L. Kagan, y los españoles Fernando Bouza y Bartolomé Yun Casalilla, entre otros. El propio Joan L. Palos escribe en la introducción del libro lo siguiente:

El objetivo no era introducir una reflexión genérica más sobre las posibilidades comunicadoras de las imágenes y su utilización por

⁴⁷ Leoné Puncel, Santiago y Mendiola Gonzalo, Fernando (coord.): *Voces e imágenes en la historia: fuentes orales y visuales. Investigación histórica y renovación pedagógica*. Ed. Universidad de Navarra. Navarra, 2008.

parte de los gobernantes de la época moderna, sino identificar los modos de dicha utilización a partir del examen de situaciones concretas⁴⁸.

Esta obra nos muestra una forma de acercarse al estudio de las imágenes. Estas se convierten en objeto de estudio abordables desde sus mecanismos de producción, utilización, consumo y recepción por parte de sus destinatarios. El trabajo que aquí presentamos supone, sin embargo, un análisis e interpretación de las imágenes desde otra perspectiva: como instrumentos o medios que nos permiten acercarnos al estudio de las sociedades del pasado. Aunque también estudiemos su contexto de producción, nos interesan realmente como testimonios de una determinada manera de percibir, comprender e interpretar el territorio por parte de los individuos que lo habitan. De modo que, los capítulos dedicados a explicitar los marcos teórico-conceptual y metodológico del trabajo con imágenes, los apoyamos con nuestras propias investigaciones empíricas desarrolladas en la tercera parte del estudio.

V. 2 DE LUCES Y SOMBRAS

Escribir y dibujar son dos de los modos de expresión que forman parte de nuestro proceso de comunicación y que, como tales, son asimilados e interiorizados de forma natural en nuestras resoluciones más cotidianas. Pero si nos detenemos un momento a reflexionar sobre ellos considerándolos por separado mas en relación comparativa, si escudriñamos las connotaciones que nos sugieren, puede que encontremos alguna diferencia de valor en nuestros juicios. Tal vez descubramos cierto desequilibrio en la balanza de nuestras valoraciones a favor del lenguaje que nos parece más verdadero, fiable y sólido: el lenguaje escrito. En consecuencia, nos adentraremos en un universo de asociaciones muy peligrosas, escritura/verdad, imagen/ficción, que condicionará y limitará nuestro horizonte de referencias.

Los historiadores, escudándose en la revisión crítica, el cotejo y contraste de las fuentes escritas y en el estudio del contexto, se sienten seguros en la construcción de su relato, tan próximo a la “verdad histórica” que nadie –o muy pocos- reflexionan acerca de los tamices del proceso de creación y transmisión de la información o del propio filtro de la mirada del historiador que observa esos documentos a la luz del presente. Mucho menos se cuestiona el resultado: la selección de contenidos, la ordenación y estructuración ideal, la disociación ficticia, la síntesis, las conclusiones excluyentes y cerradas del relato histórico tradicional nos son tan comunes que nadie delibera sobre su validez.

⁴⁸ Palos, Joan Lluís y Carrió-Inverzzi, Diana (dir.): *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica. Madrid, 2008

Quién se sorprende ante la dificultad que supone conjugar la linealidad de la escritura con la multidimensionalidad de la realidad histórica. Todos entramos a formar parte de ese juego aceptando sus reglas sin más. El documento visual, sin embargo, despierta mayores recelos. La tiranía de la palabra escrita nos lleva a identificar, en la mayoría de las ocasiones, “imagen” con ambigüedad e invención, con capricho y fantasía. ¿Por qué sucede esto?

En un capítulo anterior apuntábamos que parte de los juicios que vertemos sobre las imágenes proceden de una herencia cultural clásica en la que la imagen siempre estuvo “bajo sospecha”. Pero hay algo más. El desconocimiento conduce a la inseguridad y ésta al miedo de aventurarse en un mundo, el de la imagen, que a la vez que nos invade, nos desborda ante nuestra incapacidad para comprenderlo. En nuestro oficio de historiadores nos resulta más fácil seguir anclados en ese pasado que constituye nuestro objeto de estudio y que parece haber acabado engulléndonos. Resulta más cómoda una adaptación sutil que maquille nuestro anquilosamiento y utilizar la imagen precisamente como eso, como un maquillaje o una mera ilustración. Si se me permite el símil, en demasiadas ocasiones ocurre que la imagen es al discurso histórico lo que, para muchos, es el color a la arquitectura: un ornamento, una solución de carácter secundario que se añade artificialmente y sin ningún criterio para cubrir o mejorar a posteriori una fachada. Pero sucede que el color para el arquitecto no debe ser un artificio sino un fenómeno consustancial al propio proyecto creativo; ni la imagen para el historiador un recurso usado para ilustrar las conclusiones a las

que ha llegado por otros medios, sino un instrumento del que podemos valernos para “construir” historia. Porque ilustrar efectivamente es «adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto», pero también es «dar luz al entendimiento».

No pretendemos elaborar aquí un discurso de cariz competitivo. No se trata de clasificar los documentos de naturaleza verbal o visual en primera o segunda categoría, sino de posicionarnos a favor de una manera de hacer historia en la que la información gráfica sea considerada con el mismo grado de validez y capacidad para transmitir mensajes que la escrita. No nos interesa discutir sobre el tópico que afirma que una imagen vale más que mil palabras; puede que una palabra diga más que cien imágenes, o puede que el silencio en una imagen comunique más que lo escrito. Lo importante es que palabras e imágenes comunican algo. Similar o diferente, pero por distintos medios. Y nuestra tarea es saber acceder a ambos mensajes para utilizarlos en nuestra tarea investigadora.

A propósito de esta controvertida relación entre texto e imagen, algunos autores van más allá del plano comparativo para abordarlos desde sus interferencias. En este sentido, Martine Joly llamaba la atención sobre el juego de la intertextualidad y los textos periféricos de la siguiente manera:

En la relación entre el lenguaje visual y el lenguaje verbal, la mayoría de las veces se considera que unos están absorbidos por los otros: se escucha que la imagen suplanta al lenguaje, que aparta de la lectura, de la reflexión... pero, ¿qué pasa con el lenguaje periférico de las imágenes? Discursos verbales que las componen, acompañan, dan

vida (...) Estos discursos influyen sutilmente en nuestra recepción e interpretación.⁴⁹

Si traemos a colación esta cita es para llamar la atención sobre la complejidad del asunto. No podemos reducir nuestro discurso a términos de importancia relativa sino que hemos de abordar ambas tipologías documentales con la misma credibilidad. Nuestra reticencia a usar un determinado documento gráfico debería partir de un estudio analítico y una valoración crítica previos y no del rechazo infundado a líneas que no contienen caracteres de escritura. Es más, puede que debamos entender esta relación en términos de *complementariedad*.

Si bien las imágenes alimentan las palabras y modulan su uso y su interpretación, las palabras por su parte no se conforman con alimentarse de esas imágenes sino que garantizan su supervivencia. Utilizando las palabras de Louis Marin concluimos que “la imagen atraviesa los textos y los cambia; atravesados por ella, los textos las transforman”.⁵⁰

No se trata, por tanto, de defender la exclusividad de las fuentes visuales ni, por el contrario, de asignarles un mero valor de ilustración sino de contemplarlas desde la complementariedad, acabando así con la hegemonía de la

palabra escrita. En este sentido, Peter Burke nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de entablar una relación en plano de igualdad entre el historiador y el historiador del arte, una relación basada en el diálogo y la colaboración mutua. Y no sólo con el historiador del arte; otras disciplinas, como la semiología, la teoría de la imagen o la comunicación audiovisual, contribuyen a aportar al historiador que trabaja con imágenes los contenidos y procedimientos necesarios para poder llegar a su significado y realizar interpretaciones históricas a partir de ellas.

Ya se han dado algunos pasos en este sentido. En el capítulo anterior dimos algunos nombres de historiadores que incluyeron de forma decisiva las imágenes en sus investigaciones como documentos independientes, con autonomía propia. Es difícil determinar si podemos hablar de una verdadera corriente historiográfica. Salvo algunos grupos con cierta entidad como el de la escuela de Aby Warburg, parece que más bien hemos de hablar para el siglo XX de trabajos discontinuos, esporádicos y puntuales. Sin embargo, hemos de reconocer en los últimos años un interés notable en el mundo académico por el estudio de la cultura visual, especialmente en lo que atañe a la consideración de la imagen como producto cultural susceptible de convertirse en objeto de estudio, a su utilización como evidencia histórica, así como a su aplicación como instrumento o herramienta didáctica. En lo que respecta a este último aspecto, no son pocos los profesores de Secundaria y, cada vez más, de Educación Superior que introducen en el aula el recurso del cine como recurso didáctico. Diapositivas,

⁴⁹ Marnite Joly, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Ed. Paidós. Barcelona, 2003.

⁵⁰ *Ibidem*.

proyecciones, láminas, y presentaciones virtuales cada vez son más frecuentes entre el material utilizado por profesores y alumnos.

En materia de investigación, la imagen como documento continúa abriéndose camino con fuerza entre los investigadores de las Ciencias Sociales y Humanidades⁵¹. En lo que respecta a la ciencia de la Historia, el material visual puede “iluminar” determinados periodos históricos para los que no disponemos de documentación escrita o ésta es muy escasa. Qué sería de nuestro conocimiento sobre la dimensión religiosa, espiritual o ritual de la Prehistoria si no contásemos con el testimonio de las pinturas rupestres; o imaginémosnos la cultura egipcia sin sus pinturas murales y sin los jeroglíficos. Reflexionemos cuánto conocemos acerca de las civilizaciones del pasado gracias a la información suministrada por los vestigios visuales. Asimismo, ciertos problemas históricos es posible dilucidarlos más fácilmente o de forma más brillantes a través de las imágenes que de los textos. Peter Burke pone como ejemplo la cuestión del individualismo en el Renacimiento: «el incremento de retratos y autorretratos sugiere que la conciencia del yo –que es un aspecto del individualismo- se estaba haciendo más

⁵¹ Por incluir una referencia reciente y cercana a nosotros, la Universidad de Granada impartió un curso en abril de 2009 bajo el título “La imagen fotográfica y cinematográfica como instrumento de investigación” desarrollado por profesores de diferentes disciplinas (geografía, antropología, fotografía, literatura, historia...) en el que expusieron las diferentes posibilidades de la imagen como recurso para la investigación en Ciencias Sociales. Cursos como éste ponen de manifiesto que algo está cambiando en el ambiente académico universitario a favor de la utilización de las fuentes visuales, no ya sólo como documentos para la investigación sino como medio de expresión o representación visual de trabajos científicos. De hecho, se prevé la publicación de una obra con los trabajos de los alumnos que participaron en el curso, muchos de ellos presentados visualmente y no de forma escrita.

aguda en ese período»⁵². Para el estudio de determinadas concepciones, ideales, nociones, percepciones..., para comprobar cómo cambian a lo largo de la historia, resulta más esclarecedor el testimonio visual que el escrito. Ni que decir tiene, el material visual es de utilización obligada cuando lo que nos disponemos a analizar es, por ejemplo la Historia de la cultura material, de la comunicación visual, de la propaganda política o religiosa en el pasado, etc. Por otra parte, también puede utilizarse como material que ofrece información complementaria o alternativa a la que nos ofrecen las fuentes escritas, no ya sobre periodos o épocas históricas sino sobre determinados segmentos sociales cuya voz, pensamiento o actitud no quedó registrada en la documentación escrita. En otras palabras, «las imágenes pueden hablar al historiador cuando los textos callan»⁵³.

Pero el empleo de las fuentes visuales también presenta sombras. Esta moda por lo visual no puede hacernos caer en el error de considerar que “todo vale”. Hoy más si cabe, debido a la normalidad con la que vamos introduciendo el material visual en nuestro quehacer investigador, hemos de ser más críticos que nunca. Peter Burke en su ya famoso libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* –auténtico libro de cabecera en esta materia- hace especial hincapié en la necesidad de ponderar de forma crítica esta clase de fuentes, pues todas ellas presentan «problemas de contexto, de función, de retórica y de calidad del recuerdo». Algunas imágenes resultan más fiables que

⁵² Burke, Peter: “Cómo interrogar a los testimonios visuales” en Palos, Joan LLuís y Carrió-Inverzzi, Diana (dir.): *La historia imaginada...Op. cit.*

⁵³ *Ibidem*. Pág. 32.

otras. No todas nos dicen lo mismo ni nos lo dicen de la misma forma. No podemos pasar por alto la diversidad de imágenes, de utilizaciones y de actitudes que se adoptan frente a ellas⁵⁴.

Las principales reflexiones de Burke acerca del trabajo crítico que hay que realizar con las imágenes quedan recogidas en una especie de decálogo que todo historiador debe tener presente a la hora de trabajar con este material. A continuación rescatamos las más interesantes:

A la hora de manejar las imágenes es fundamental para el historiador conocer el uso de los tópicos visuales o *topoi*, que en la tradición occidental derivan a menudo del arte de la Antigüedad clásica (...). Por ejemplo, una escena de batalla del Renacimiento es menos probable que proceda de la observación directa del acontecimiento representado –o de cualquier batalla, para el caso es igual- que de una representación griega o romana de una batalla.

Las imágenes deben situarse en su propia tradición cultural, con sus convenciones o reglas de representación. (...) Hay diferentes códigos o discursos visuales que forman lo que Michael Baxandall ha llamado los «ojos de la época» y Jonathan Crary, entre otros, «régimenes escópicos».

⁵⁴ La obra de Freedberg, David: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Ed. Cátedra. Madrid, 1992, constituye un buen ejemplo de este tipo de investigaciones sobre las diferentes actitudes mantenidas por los individuos frente a las imágenes a lo largo de la historia.

Hay que ser consciente de la posibilidad de manipulación, incluida la digital (...). Una vez más, debemos estar atentos a los pequeños detalles (...). Como norma general, lo más probable es que cuanto más profundo sea el nivel del que forma parte un detalle determinado, tanto más fiable será la información que proporciona, pues el artista no lo está utilizando de forma consciente para probar nada.

Debemos tener en cuenta al mediador o mediadores (...). Para nosotros como espectadores, los artistas se encuentran entre estos mediadores que pueden tener sus propios objetivos, ya sean políticos o estéticos.

Igual que ocurre con los documentos escritos, tener dos o más imágenes es mejor que tener una.

Hay que tener en cuenta el contexto –o, para ser más exactos, los contextos- de las imágenes (...). No hay que perder de vista la interacción entre la imagen y el mundo del que ésta procede.

La última regla es que no hay reglas. Ello se debe a la diversidad de imágenes y de preguntas que un historiador puede hacerle a dichas imágenes⁵⁵.

En definitiva, el trabajo con fuentes visuales por parte del investigador exige una valoración crítica previa del material y un empleo prudente del mismo.

⁵⁵ Palos, Joan Lluís y Carrió-Inverzzi, Diana (dir.): *La historia imaginada... Op. cit.*

Se trata de un trabajo que hemos de realizar con el material antes de proceder a su análisis y a su aplicación en la tarea investigadora.

Una parte de este trabajo previo debe reservarse al estudio del contexto. Es un apartado al que dedican bastante atención todos aquellos que se aventuran en el uso de la imagen como documento histórico. Si bien el análisis *textual* –el de la imagen en sí misma– es la base fundamental de sus investigaciones, éste no resulta suficiente. Hay que completarlo con el análisis contextual.

El análisis textual de un mensaje visual no basta para ilustrarnos acerca del sentido global del mensaje. Para ello el analista ha de tomar en consideración el contexto, o dicho de otro modo, los campos asociativos *ausentes* que los elementos *presentes* designan y ponen en práctica⁵⁶.

Al hablar del contexto nos referimos a las circunstancias de producción de la obra, a sus autores, al destinatario, al ambiente social en el que se inscribe, a los parámetros culturales que la determinan, etc. Asimismo, existe una noción muy interesante que se vincula a la de contexto, apareciendo íntimamente ligada a él, a la que hemos de prestar atención en tanto que juega un papel fundamental en la interpretación de las imágenes. Nos referimos a la noción *horizonte de*

*expectativas*⁵⁷: el contexto de experiencia anterior en el cual se inscribe la percepción de una obra. Hay que atender a él porque sucede que:

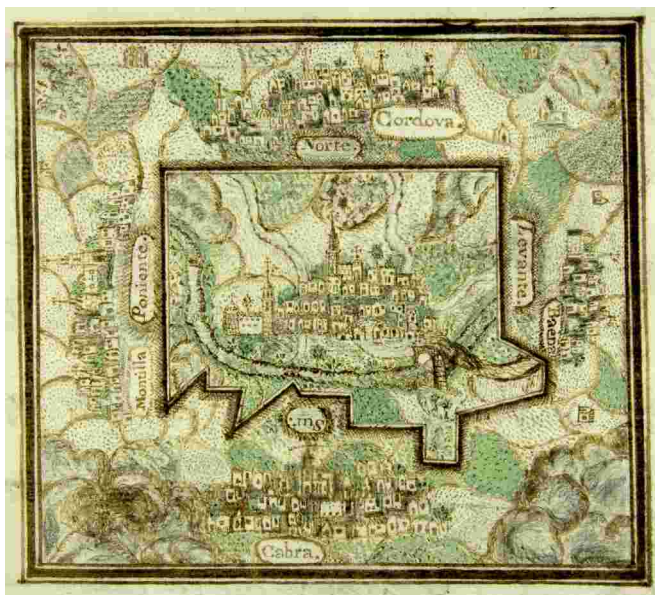
Una obra no se presenta nunca como una novedad absoluta que surge en un desierto de información; en cualquier parte existe un juego de anuncios, de señales –manifiestas o latentes–, de referencias implícitas, de características ya familiares, y un público predispuesto a cierto modo de recepción⁵⁸.

En este sentido, nos interesa tanto el horizonte de expectativas del receptor coetáneo a la imagen que nos disponemos a analizar, como el nuestro propio. Y nos interesan ambos en tanto que hemos de poner especial cuidado en no confundirlos. Porque sucede con demasiada frecuencia que antepoemos nuestro propio horizonte de expectativas otorgándole carta de privilegio en nuestras interpretaciones, lo cual puede derivar en una valoración injusta o incorrecta de la imagen objeto de estudio. Lo entenderemos mejor con un ejemplo relativo al caso que nos ocupa.

⁵⁶ Joly, Martine: *La interpretación de la imagen...Op. cit.*

⁵⁷ Se trata de una expresión acuñada por Hans Robert Gauss, un teórico que a finales de la década de los 60 introdujo importantes cambios en el paradigma interpretativo al intuir un sistema de expectativas psicológicas, estructurales e históricas por parte del receptor.

⁵⁸ Joly, Martine: *Introducción al análisis de la imagen*. Ed. La Marca. Buenos Aires, 1999.



Castro del Río (Córdoba, Catastro de Ensenada)

Aunque de un carácter un tanto particular, nos encontramos ante representaciones territoriales. De este modo, cuando el historiador o el geógrafo se enfrenta a estas imágenes espera que se cumplan sus expectativas, al menos, las relativas al género al que pertenecen: exactitud, precisión, correspondencia fidedigna con la realidad espacial, objetividad, etc. Cuando no las ve cumplidas, inmediatamente son rechazadas como objeto de estudio al considerarlas inexactas, subjetivas, parciales o extremadamente abstractas. Las distorsiones en las distancias, los errores de localización de las poblaciones, las omisiones, la

inexacta representación de los elementos del relieve, las desproporciones, las orientaciones que no se corresponden con la convención de colocar el norte en la parte superior del plano, etc., resultan indicios suficientes para relegarlas de la categoría de documento de valor histórico-geográfico. Pero ocurre que al actuar así, ese historiador o geógrafo se está dejando llevar por la expectativa de “precisión” y “verdad” que se vincula a las imágenes, por el deseo de “fidelidad”, correspondencia o semejanza absoluta entre la imagen y el objeto representado (entre el significante y el referente). Está anteponiendo su propio horizonte de expectativas al del autor y receptores del pasado. Se está olvidando del contexto de producción (quiénes las produjeron y para quién, con qué recursos contaron, etc.), de la propia naturaleza de la fuente que determina las características del documento y de la “propia intención del texto”, como diría Umberto Eco, de lo que es capaz de comunicar si se le realizan los interrogantes adecuados y si se contemplan en su contexto correspondiente.

Por tanto, no podemos dejar que nuestro horizonte de expectativas suponga un freno para la interpretación histórica. Efectivamente, somos espectadores desde el presente, nos movemos condicionados por él, pero hemos de atender además, como dice Burke, a «los ojos de la época», a las expectativas y convenciones que se derivan del espacio y el tiempo. También a la “intención del texto” como objeto autónomo, a aquello que emana de su propia naturaleza. De todo esto nos ocuparemos detenidamente en los capítulos siguientes.

Otra de las sombras que dibuja la imagen como documento histórica se presenta en forma de tópicos. Llamamos la atención sobre uno de los tópicos más recurrentes acerca de la utilización de las imágenes, sobre todo de las pictóricas, por parte de los investigadores en ciencias sociales. Muchas veces se dice de un cuadro o de la pintura de una época concreta que es «un fiel reflejo de la sociedad de su tiempo». Nos encontramos aquí con la reiterada y tópica cuestión de los espejos. En lugar de hablar de reflejos deberíamos tener presente siempre el concepto de representación o construcción. Una obra de arte no es el reflejo del espíritu de una época sino la interpretación que el autor hace de la realidad de su tiempo. Estas miradas subjetivas, no obstante, en lugar de restar valor documental a este tipo de fuentes, lo potencian en una determinada dirección, en aquella que nos conduce a desentrañar ciertas mentalidades, ideologías e identidades –pues las miradas o interpretaciones subjetivas nunca son absolutamente individuales-. Peter Burke ratifica esta afirmación al decir que, si bien a un determinado nivel las imágenes «pueden ser una fuente poco fiable, un espejo deformante», poseen a la vez la capacidad de «convertir ese defecto en una virtud (...). Las distorsiones que podemos apreciar en las representaciones antiguas son un testimonio de ciertos puntos de vista o miradas del pasado»⁵⁹.

La pintura histórica, cuya producción se intensificó a finales del siglo XVIII, es uno de los géneros a los que se les adjudica la consideración de “testigo

⁵⁹ Burke, Peter: *Visto y no visto...Op. cit.* pág. 38.

ocular”⁶⁰, es decir, documentos que guardan una gran fidelidad con el pasado que representan al ofrecer una información supuestamente objetiva, directa y vacía de contenido ideológico. La pintura histórica ocupa, por tanto, uno de los primeros puestos en el escalafón de preferencias de los historiadores a la hora de elegir su material visual. Sin embargo, este tipo de fuentes también requieren un análisis crítico puesto que no son ajenas a unas determinadas normas y convenciones. La preferencia por este tipo de imágenes no deja de ser una *contaminación* procedente del mundo de la fotografía que durante mucho tiempo ha sido considerada como el testigo más fiel de la realidad, extrapolando su carácter de “instantánea” a esas otras imágenes del pasado pretendidamente exentas de cualquier manipulación, pero que sin embargo, no dejan de ser “interpretaciones pintadas” del pasado.

A pesar de lo dicho, ni la concreción de unos interrogantes adecuados ni el análisis contextual serán suficientes si no somos capaces de captar la información que nos comunica el documento visual en sí. Para poder acceder al significado de los mensajes visuales es necesario, por tanto, conocer el lenguaje con el que dichos mensajes son expresados: el lenguaje visual⁶¹. Se trata del

⁶⁰ La expresión de “testigo ocular” fue introducida por Patricia F. Brown en su estudio sobre la pintura del pintor italiano del siglo XV Vittore Carpaccio y algunos de sus contemporáneos, para hacer referencia al gusto, o incluso pasión, por el detalle que reflejan sus cuadros, de pintar la realidad de la forma más verídica posible, «según los criterios imperante de testimonio y prueba». Patricia F. Brown: *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. University Press, 1990.

⁶¹ Desde hace unos años contamos con abundante bibliografía sobre este tema pero aquí sólo haremos referencia a dos obras que por su carácter didáctico pueden resultar de gran utilidad para todo aquel que decida introducirse en el estudio de las imágenes: María Acaso: *El lenguaje visual*. Barcelona, 2006. Justo Villafañe y Norberto Mínguez: *Principios de Teoría General de la Imagen*.

código específico en el que se expresan los mensajes visuales. Por tanto, aquél que pretenda “leer” imágenes debe ser conocedor de las especificidades de este lenguaje. Hay que conocer la semántica plástica, esto es, cómo *funciona* la imagen, cuáles son sus mecanismos de comunicación. El análisis de las fuentes visuales bajo los parámetros del lenguaje visual es lo que aportará solidez a nuestras interpretaciones. La imagen debe ser analizada e interpretada desde la conciencia de que los códigos que utiliza son distintos a los usados por el lenguaje oral y escrito. Diferentes pero posibles de comprender. Allí donde el texto emplea la adjetivación, la imagen subraya con el color; el énfasis narrativo se traduce en diagonales que introducen tensiones, la idea principal se expone en el foco de atención visual privilegiado en el encuadre, la jerarquía de contenidos se manifiesta con diferentes tramas o intensidades de trazos... Nuestro acercamiento al material visual debe partir del conocimiento de ese lenguaje específico, sólo así el historiador podrá acceder a la información que nos proporcionan sin miedo a ceder a la multiplicidad y complejidad de los mensajes ni a la pluralidad de sus interpretaciones.

Hay que conocer, por tanto, lo que muchos autores llaman «el alfabeto visual». Una alfabetización que debe abarcar también, como apuntaba Burke, no sólo a los elementos compositivos de la imagen (morfológicos, espaciales, dinámicos, escalares) sino también a los distintos convencionalismos visuales que operan en diversos momentos y lugares. Convencionalismos como la presencia o

ausencia de perspectiva, el interés o desinterés por la semejanza entre el objeto representado y la realidad que actúa de referente, el criterio de dibujar las figuras de rango inferior a un tamaño menor que las de mayor notabilidad, etc.

Con estas cartas en su mano, el historiador será capaz tras este proceso de aprendizaje que, eso sí, debe partir siempre de la sensibilidad ante la imagen para continuar después con la aprehensión de los convencionalismos de la época o del género correspondiente, el contexto de producción, las circunstancias personales del autor, la finalidad de la obra, la naturaleza o naturalezas del recetor/receptores-, la naturaleza de la propia representación, de llegar a conclusiones de carácter histórico.

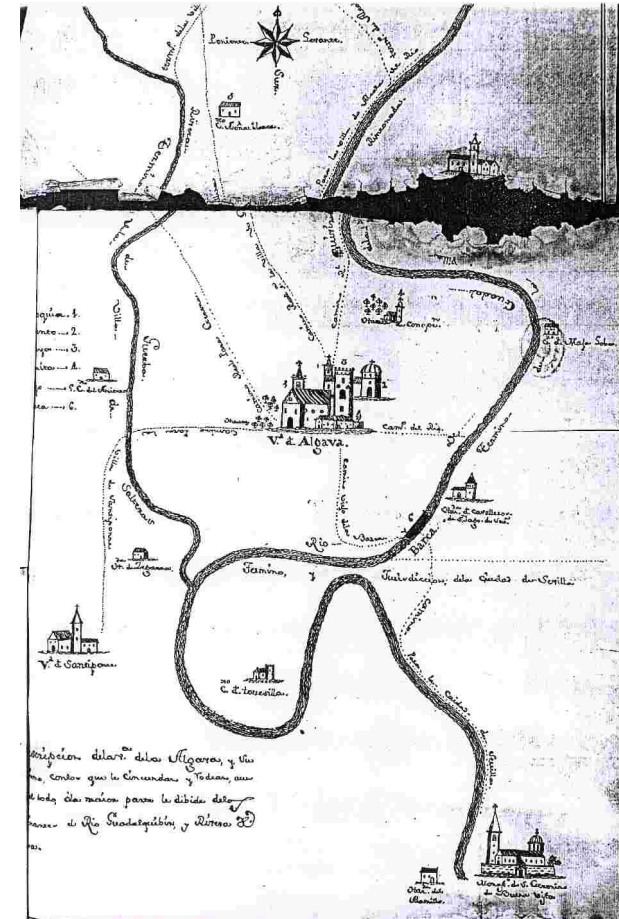
Consideramos estas reflexiones suficientes para dar una idea de nuestro posicionamiento con respecto al uso de la imagen como documento histórico. Las descripciones que acompañan a los croquis así como otra información adicional nos servirán de ayuda en determinados momentos pero sin dejar que el documento escrito eclipse nuestra atención y vuelva a relegar a un segundo plano los mensajes visuales. De ahí que constantemente realicemos el esfuerzo de ir una y otra vez a las imágenes, de atrapar sus trazos y evitar que se desdibujen entre la comodidad y la supuesta seguridad que nos transmiten las palabras.

Madrid, 2002.

V.3 BAJO UNA LUZ DISTINTA

En un capítulo anterior definimos la *imagen* desde un enfoque semiótico como *signo*. Tanto por su capacidad de “estar en lugar de otra cosa” o “de actuar en lugar de” como por su funcionamiento, esto es, por entrar en el juego dialéctico de lo presente y lo ausente, a la imagen le adjudicábamos el carácter de signo visual. La especificidad de la imagen, por tanto, más que en la noción de *semejanza* la encontrábamos en su función de *sustitución*, de *representación* de la realidad con la que mantiene unas relaciones específicas.

Entre los distintos tipos de signos, la imagen quedaba incluida entre los *icónicos*: aquellos signos que vienen determinados por la relación de similitud o analogía que se establece entre el significante (la parte material o percibida del signo) y el referente (realidad física o conceptual a la que se refiere o representa). Puesto que esta relación de semejanza puede presentar diversas naturalezas, los iconos se dividen en: *imágenes* (signo icónico que guarda una *semejanza cualitativa* entre el significante y el referente), *diagramas* (la semejanza entre significante y referente no es de tipo cualitativo sino *relacional*) y la *metáfora* (la semejanza o analogía podría denominarse como *paralelismo cualitativo*). Pero decíamos que rara vez nos encontramos con signos “puros”; es bastante usual encontrarnos con signos icónicos de naturaleza híbrida, por ejemplo, entre la *imagen* y el *diagrama*, como sucede con las representaciones que conforman nuestro corpus documental.



Algaba (Sevilla, croquis enviado a Tomás López)

Desde un punto de vista semiótico según el cual atendemos a las relaciones que se establecen entre los componentes del signo (significante, referente y significado) y entre los distintos signos visuales entre sí, nuestros documentos pueden ser definidos como *imágenes* en tanto que lo representado de forma gráfica guarda una cierta relación de analogía (aunque más basada en la *equivalencia* que en el *parecido*) con la realidad física a la que evoca, y como *diagramas* al poner de manifiesto las relaciones internas que se establecen entre los objetos del conjunto representado –por tratarse de mapas o planos-. Por tanto, junto a las características figurativas de los objetos representados, serán las relaciones internas que se establecen entre los distintos signos visuales presentes en la composición los que más nos interesen a la hora de realizar nuestro análisis. Serán las claves en las que nos basemos para efectuar nuestras interpretaciones. No en vano, el enfoque semiótico privilegia la *significación* en el estudio de las representaciones. Por tanto, atenderemos a aquellos elementos, relaciones y aspectos de la imagen que actúan para producir significados.

En este sentido, si nuestra aproximación a las imágenes se basa en un análisis visual en el que atenderemos de manera especial a las formas de los objetos representados, a su ubicación y organización en el espacio compositivo, a su color, encuadre, perspectiva, etc. para llegar a formular interpretaciones sobre su significado, en la representación visual hemos de considerar –incluso, privilegiar-, junto a la dimensión icónica, una segunda dimensión: la dimensión plástica.

V. 3.1 LO ICÓNICO, LO PLÁSTICO

Como denuncia Martine Joly, durante mucho tiempo ambas dimensiones se confundieron y esa confusión, en la que los signos plásticos quedaban sometidos a los signos icónicos, llevó a los semióticos a descuidar la dimensión plástica de las representaciones visuales. En efecto, los signos plásticos fueron considerados en un primer momento como meras características “materiales” o sustanciales de las imágenes, como variantes estilísticas, y analizadas, por tanto, como el plano de expresión de los signos icónicos. Habrá que esperar a la década de los 80 para que la dimensión plástica de las representaciones visuales conquiste cierta autonomía como «sistema de signos completamente aparte, como signos plenos y no simplemente como el significante de los signos icónicos»⁶².

Esta autonomía de *lo plástico* nos permite llevar a cabo el análisis de nuestras representaciones basándonos de forma específica en el examen de dos de los cuatro grandes ejes en los que se organiza la dimensión plástica. Estos son el color, la forma, la espacialidad y la textura; nosotros, por las características de nuestras imágenes y por el objetivo del trabajo, sólo atenderemos al de la forma (líneas, puntos, superficies o planos.), la espacialidad (que incluye la composición interna de la representación o disposición de las configuraciones en el espacio: la

⁶² Joly, Martine: *La imagen... Op.cit.* pág. 118. La autora se refiere a los integrantes del Groupe μ como los primeros en considerar la dimensión plástica de las representaciones visuales como un sistema de signos completamente aparte. Bajo el nombre del pseudónimo colectivo Groupe μ se conoce a un grupo de semióticos belgas del siglo XX en cuyas obras presentaban y exponían una serie de teorías, principios y postulados sobre la semiótica moderna.

orientación –arriba/abajo, derecha/izquierda-, la posición –periférico/central-, la dimensión relativa –grande/pequeño-, etc.), y sólo de forma tangencial al color (en función de las posibilidades que nos permitan las imágenes). Trataremos de descubrir significados a partir de ellos convencidos del poder significativo de estas herramientas plásticas, «a menudo más determinante en la producción de sentido global de la imagen que el poder icónico sobre el que tenemos tendencia a polarizar la atención»⁶³.

En resumen, podemos hablar de la existencia en la imagen de dos discursos autónomos en la producción de significado, denominados en este caso por Santos Zunzunegui como *semiótica figurativa* y *semiótica plástica*⁶⁴. La primera de ellas haría referencia a la dimensión icónica de la imagen: los trazos visuales que componen una imagen se reagrupan en *figuras* a las que dota de significado, transformando, de este modo, las figuras visuales en signos-objetos, en realidades “nombrables”, representaciones parciales de los objetos del mundo natural. En esta semiótica se conjuga la *imitación* como operación producida por el creador del texto visual con el *reconocimiento* como operación cognitiva que debe efectuar el observador de dicha imagen. Por su parte, la *semiótica plástica* juega con la idea de que es posible también encontrar significados o producción de sentido en las formas, los colores, la perspectiva, las posiciones de los objetos en el espacio, etc. No se atiende en este caso a las figuras u objetos como representaciones del mundo natural, sino a la manera en la que éstas son expresadas, de modo que la

actividad primordial de la semiótica plástica es la construcción del plano de expresión de las imágenes.

No obstante, aunque autónomos, estos dos discursos o dimensiones de la imagen, la icónica y la plástica, interaccionan entre sí. No actúan de forma independiente sino que establecen una relación de *circularidad* que resulta determinante en la producción de la significación global del mensaje visual.

En este sentido, en nuestro análisis de las representaciones visuales habrá que tener en cuenta ambas dimensiones: “lo que está representado”, esto es, las figuras que representan objetos del mundo natural o físico y, especialmente, “cómo está representado”, los recursos gráficos empleados, o mejor dicho, las herramientas plásticas utilizadas para aportar sentido o significación a la imagen, una significación que enriquecerá, complementándola, a la significación icónica.

Por último, nos queda referirnos a un tercer discurso o dimensión también presente en la imagen: el lingüístico. Es frecuente encontrar formando parte de las imágenes, junto a los signos visuales, signos lingüísticos, es decir, textos o palabras que vienen a incidir en la producción del mensaje global. Martine Joly se refiere a ellas como el “lenguaje periférico” de las imágenes, «discursos verbales que las componen, acompañan, dan vida (...). Estos discursos influyen sutilmente en nuestra recepción e interpretación». Y continúa diciendo:

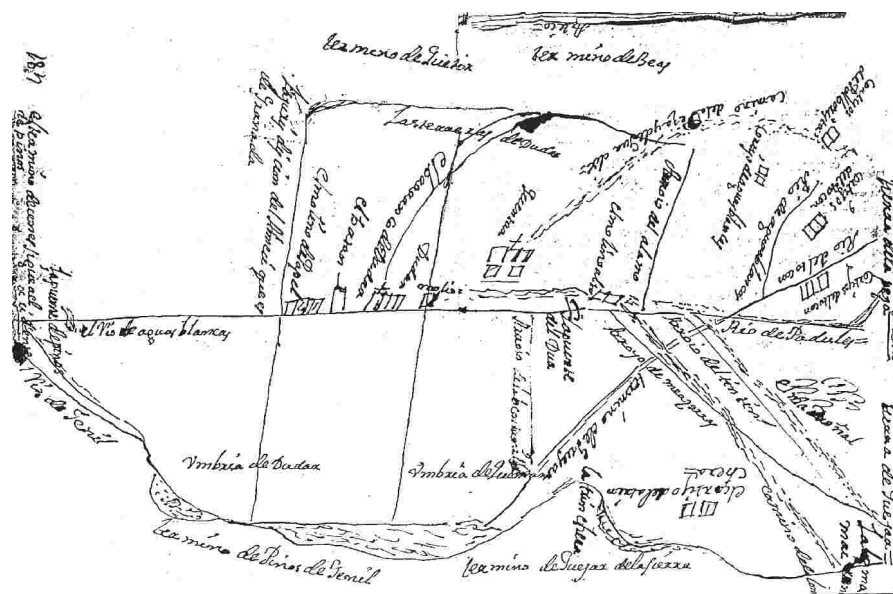
⁶³ *Ibidem*. Pág. 145.

⁶⁴ Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra. Madrid, 2007. Pág. 74

Si bien las imágenes alimentan las palabras y modulan su uso y su interpretación, las palabras por su parte no se conforman con alimentarse de esas imágenes sino que garantizan su supervivencia. Utilizando las palabras de Louis Marin concluimos que “la imagen atraviesa los textos y los cambia; atravesados por ella, los textos las transforman”⁶⁵.

Pero más que este juego de la intertextualidad, en este momento nos interesa destacar la plasticidad de las palabras incluidas en las representaciones visuales. Normalmente centramos nuestra atención en el contenido del mensaje lingüístico, pero igualmente interesante resulta apreciar “la imagen de las palabras” o lo que algunos teóricos denominan la “iconotextualidad”. Por tanto, además de al contenido, el análisis de las imágenes debe atender también a la dimensión plástica del texto que las acompaña: tipografía, tamaño y color «como dimensión independientemente significativa, llena de recursos y de potencialidad expresivas». De hecho, este recurso es muy usado en cartografía: se suelen utilizar diferentes grafías para señalar las distintas categorías de los núcleos de población (lugares, villas, ciudades, obispados), estableciendo una jerarquización visual basada no sólo en el tipo de letra sino, sobre todo, en el tamaño del carácter. También habrá que interrogarse por el motivo que lleva a incluir en las representaciones mensajes lingüísticos, o más concretamente, por qué en nuestros documentos visuales el dibujo de un objeto se subraya con una

denominación genérica, por qué un núcleo de población se rodea de topónimos o por qué se subraya el suyo propio.



Quénar y Dúdar (Granada, croquis enviado a Tomás López)

En definitiva, según estas premisas, hemos de contemplar la imagen como una construcción heterogénea compuesta por distintos sistemas de signos que interaccionan entre sí para producir significaciones, que son a las que hemos

⁶⁵ Joly, Martine: *La interpretación...* Op. cit.

de acceder a través de nuestra interpretación o lectura, siempre desde el enfoque de la disciplina histórica.

V. 3.2. EL SIGNIFICADO, LA INTERPRETACIÓN

La caracterización de estas imágenes como signos con su componente icónica y plástica no debe hacernos perder, sin embargo, la perspectiva de conjunto con la que hemos de trabajar. El horizonte de referencia que debe guiarnos en nuestro análisis viene definido por la propia naturaleza de estas representaciones –de qué imágenes se trata- y por el objetivo último que perseguimos: aproximarnos a su significación.

El diseccionar las imágenes en sus componentes plásticos no debe hacernos olvidar la identidad de dichas imágenes. De hecho, las características icónicas de estos dibujos así como los recursos plásticos empleados vendrán determinados, en gran medida, por su naturaleza. En el apartado que dedicamos a examinar la naturaleza de nuestras imágenes, nos referiremos a ellas, en primer lugar, como expresiones gráficas o exteriorización de representaciones mentales subjetivas del entorno percibido. Como tales presentan una serie de características que analizaremos en su momento y sobre las que regresaremos cuando afrontemos el análisis visual. Estas imágenes quedan definidas también como “imágenes de la memoria” puesto que no todas se dibujaron de forma inmediata sino que los autores debieron recurrir a sus recuerdos visuales para

realizar los croquis. Como imágenes de la memoria, encontraremos en ellas supresión de detalles y refinamientos, pero también, la preservación y agudización de los rasgos distintivos de lo observado; asimismo, a la simplicidad y abstracción de las composiciones se le sumará un aumento de la simetría y la regularidad. También introduciremos el concepto de “realismo intelectual” para hablar de unas imágenes que buscaban más la equivalencia conceptual que el parecido visual; en su afán por mostrar “lo esencial” capturan la estructura general de la escena para comunicar conceptos. En conexión con esta noción, nos referiremos a las estrategias de representación del espacio urbano definidas por Gombrich: la estrategia del “Espejo” y del “Mapa”. Esta última, basada en un *sistema cartográfico* de representación visual, proporciona información selectiva y esquemática sobre el mundo físico, al modo en que lo hacen las representaciones de nuestro corpus documental. Finalmente, definiremos la naturaleza de estas imágenes desde la correspondencia estructural que se detecta entre el proceso de Percepción y Representación. Nos detendremos en el vínculo que relaciona ambos procesos para llegar a la conclusión de que una *representación* es el resultado de la interacción de dos esquemas: uno perceptivo y otro icónico. De este modo, en la imagen encontramos expresados gráficamente los mecanismos o principios que caracterizan o rigen el proceso de Percepción habitual: ley de la buena forma, ley de la semejanza, ley de la proximidad, etc.

Pero todo este discurso analítico sobre la naturaleza de las imágenes no tendría ningún sentido si no es trascendido por un discurso interpretativo. El tipo

de imágenes con las que nos enfrentamos, en estrecha relación con la función que debían cumplir, reúnen una serie de características sobre las que nos detendremos, para explicarlas, en su momento. Sin embargo, hemos de dar un paso más. Atendiendo a la dimensión icónica pero sobre todo a la dimensión plástica de estas imágenes, hemos de trascender aquél discurso para adentrarnos en el ámbito de la interpretación. No basta con decir, por ejemplo, que son representaciones de un alto nivel de abstracción en las que se preservan y agudizan los rasgos distintivos, sino que se hace necesario interrogarnos precisamente por esos rasgos distintivos: de qué naturaleza son, por qué se consideran signos de identidad y, en consecuencia, mediante qué recursos plásticos se subrayan gráficamente. En esta misma línea, por poner otro ejemplo, cuando hablemos de unas representaciones elaboradas según un estilo cognitivo secuencial en el que se destacan las sendas y los nodos tendremos que interrogarnos, a partir de la notabilidad gráfica con la que se presentan, el papel que adquieren esos componentes en las representaciones subjetivas del espacio.

En resumen, el análisis de las líneas, los planos, el encuadre, perspectiva, orientación, etc. sólo tiene sentido si lo enfocamos desde el principio como el medio para llegar al significado. Por qué se dibuja tal elemento y por qué se representa de esa manera: con qué forma se ha ejecutado, cuál es su tamaño relativo, su orientación, qué posición ocupa en el espacio compositivo, qué relaciones guarda con el resto de elementos... Y con las respuestas, plantearemos interpretaciones acerca del asunto fundamental de nuestra

investigación: la utilización de las representaciones espaciales como fuente para estudiar la percepción del territorio en el siglo XVIII. Sólo mediante esta forma de proceder será posible dejar en un segundo plano nuestras ideas preconcebidas sobre el paisaje rural en el siglo XVIII para descubrir ese *paisaje nuevo*, dibujado por las gentes que lo habitaron, modificaron o recorrieron. Coincidimos con la reflexión del antropólogo que acierta al decir que:

El paisaje está cargado de significado. Pero el paisaje que busca el antropólogo se aleja de los primeros significados que él desde fuera descubre, para ser capaz de organizar un nuevo paisaje hecho a partir del sentido que las gentes que viven en él le comunican⁶⁶.

Nuestro viaje es distinto. No recorreremos el territorio, no deambulamos por sus caminos observando la morfología de su paisaje, la distribución de las parcelas o la ubicación de sus pueblos, no hablamos con sus habitantes para comprender el significado –*su significado*– que le atribuyen a sus escenarios de vida. Nuestro viaje comienza y termina en el universo de unas representaciones realizadas hace más de 200 años.

La realidad objetiva que éstas reflejan puede ser contrastada fácilmente, pero la dimensión subjetiva a la que nos remiten y en la que se enmarca el universo de la percepciones requiere de un estudio más complejo y controvertido

⁶⁶ Fernández de Rota: “Antropología simbólica del paisaje” en José Antonio González Alcántud y Manuel González de Molina (eds.): *La tierra. Mitos, ritos y realidades*. Ed. Antropos. Granada, 1992.

en tanto que no es posible, obviamente, contrastar la información gráfica que disponemos con la información que nos podrían suministrar sus autores si les interrogásemos sobre la misma. Sólo contamos con el texto visual, con la imagen.

Este hecho nos obliga a reflexionar brevemente sobre la controvertida relación que se establece entre las intenciones del autor del texto, el texto mismo y nuestra propia interpretación. Umberto Eco resuelve esta relación de la siguiente manera:

Entre la misteriosa historia de la producción de un texto y la deriva incontrolable de sus interpretaciones futuras, el texto *en cuanto texto* representa todavía una presencia comfortable, un paradigma a que atenerse⁶⁷.

La imagen es nuestro referente principal. Su análisis es el medio del que disponemos para la formulación de nuestras interpretaciones. Como Eco, hemos de aceptar la hipótesis de que «el texto en sí puede ser elegido como parámetro de las propias interpretaciones». Más incluso en un caso como este en el que acceder a la intención del autor se convierte en un “más difícil todavía” por tratarse de un documento del pasado. En consecuencia, hemos de aceptar igualmente, que el texto por sí mismo puede producir significaciones, esto es, sus propios efectos, los cuales puede descubrir el lector aun cuando el autor pudo o no contemplarlos. Esta problemática parece obviarse cuando tratamos con documentos escritos; se acepta la lectura entre líneas, la interpretación personal

⁶⁷ Eco, Umberto: “Los límites de la interpretación” en *Revista de Occidente*, nº 118, 1991. Págs. 5-24

del lector sin ningún escrúpulo ateniéndose a la rancia convicción de que escritura es sinónimo de verdad. Pero cuando lo que tenemos que interpretar son imágenes parecen saltar todas las alarmas. Se hace más evidente esta problemática, y no sólo eso, las sospechas sobre la validez de sus interpretaciones se agudizan.

Aun cuando se acepta por los semióticos que la interpretación de los textos es ilimitada o indefinida, esto no quiere decir que éstas puedan realizarse sin ningún criterio y que unas no sean más satisfactorias que otras. En nuestro caso, el criterio elegido es el del lenguaje visual. El análisis de los componentes icónicos y plásticos de la imagen es el que fundamentará nuestras interpretaciones.

Pero la adopción de este método sugiere otro interrogante fundamental: puesto que no estamos hablando de imágenes artísticas ni, por consiguiente, de autores duchos en los mecanismos de comunicación de las imágenes, concedores del funcionamiento plástico de las representaciones ¿cómo podemos centrarnos entonces en el análisis de la semiótica icónica y plástica para acceder a los significados que aquellos individuos le asignaron a la realidad percibida – territorio- a partir de la forma en la que fueron expresados icónica y plásticamente?

Para responder a esta pregunta hemos de recurrir de nuevo a la naturaleza de las imágenes con las que vamos a trabajar y a su contexto de producción. Es esta naturaleza la que determina en buena medida sus características icónicas y plásticas. Veremos que se trata de imágenes mediante las que los individuos “dibujan conceptos”, que por la influencia de la memoria

suprimen detalles y acentúan la información relevante, que por ser imágenes derivadas de una percepción ambiental previa presentarán una correspondencia estructural entre los mecanismos de percepción y representación... Serán las características de las imágenes derivadas de su propia identidad o naturaleza las que nos pongan sobre la pista para interpretar los signos icónicos y plásticos, teniendo en cuenta que en ellos hay mucho de representación intuitiva y espontánea, de universalización del lenguaje visual.

VI: IMAGEN / TERRITORIO

“Si se insiste en evitar la interpretación de una obra con el pretexto de que no se está seguro de que si lo que se entiende corresponde a las intenciones del autor, mejor no leer o mirar nunca más ninguna imagen”¹⁰³

Martine Joly

Según lo expuesto en el capítulo anterior, antes de emprender el análisis de nuestras fuentes visuales resulta necesario estudiar el contexto de producción de las mismas y, sobre todo, su naturaleza, es decir, conocer con qué tipo de imágenes estamos tratando. Esta necesidad radica en el hecho de que los signos icónicos, plásticos y lingüísticos que componen estas imágenes vienen determinados en gran medida por estos dos aspectos. A ellos dedicaremos los siguientes apartados del presente capítulo.

VI. 1. A MANO ALZADA

En las ciencias que abordan el estudio del hombre como ser social, como es el caso de la Historia, el paradigma de investigación bajo el cual se viene trabajando –porque no siempre fue así- es el paradigma cualitativo. La realidad analizada por las Ciencias Sociales abarca no sólo hechos objetivos, medibles, verificables mediante fórmulas absolutas, sino que esta realidad también se forja a base de subjetividades, significados, símbolos, interpretaciones, conductas... Para abordarlas, las herramientas del paradigma cuantitativo de las ciencias naturales y exactas no resultan suficientes, de ahí la necesidad de recurrir a un paradigma alternativo. Entre los objetivos del paradigma cualitativo se encuentra el intento por comprender la realidad dentro de un contexto dado, por lo que según este marco de investigación las variables no se aíslan para su observación sino todo lo contrario, hay que vincularlas con su contexto específico.

Prestar atención al contexto resulta especialmente necesario si el objeto de estudio son imágenes. Hemos planteado que los signos icónicos y plásticos que componen estas imágenes vienen determinados en gran medida por dicho contexto de producción, así como por la propia naturaleza de las fuentes. Estos dos aspectos ya lo dicen casi todo «sobre el sentido que hay que atribuirles,

¹⁰³ Joly, Martine: *Introducción al análisis...* Op. cit. pág. 50

sobre el camino a seguir en la interpretación»¹⁰⁴. El contexto y la naturaleza de la fuente son, por tanto, dos campos muy activos en el proceso de comprensión e interpretación de los mensajes visuales.

VI.1.1 CROQUIS DE TOMÁS LÓPEZ

Fue una escueta nota añadida por el geógrafo al final de un escrupuloso interrogatorio compuesto por 15 cuestiones la responsable de que hoy podamos disponer de este material gráfico:

Procurarán los señores formar unas especies de mapas o planos de sus respectivos territorios, de dos o tres leguas en contorno de su pueblo, donde pondrán las ciudades, villas, lugares, aldeas, granjas, caserías, ermitas, ventas, molinos, despoblados, ríos, arroyos, sierras, montes, bosques, caminos, etc. que aunque no esté hecho como de mano de un profesor, nos contentamos con sólo una idea o borrón del terreno, porque la arreglaremos dándole la última mano. Nos consta que muchos son aficionados a geografía y cada uno de estos puede demostrar muy bien lo que hay al contorno¹⁰⁵.

Antes de adentrarnos en materia diremos que esta nota viene a soportar otra responsabilidad adicional: entraña una prueba más sobre el método de trabajo seguido por Tomás López; un proceder que le ha llevado a ser considerado –y dependiendo del tono, descalificado- como “cartógrafo de gabinete”. Efectivamente, las labores de compilación de fuentes cartográficas de distinta índole, su consulta y contraste con las informaciones directas obtenidas mediante el recurso epistolar, así como una indiscutible intuición, le bastaron para dibujar, grabar y estampar una notable cantidad de mapas sobre los distintos territorios españoles sin la necesidad de realizar una sola operación astronómica ni topográfica conducente a la ejecución de un levantamiento cartográfico. Él mismo se justificará en su obra *Principios geográficos aplicados al uso de los mapas* cuando afirma que:

El geógrafo trabaja en su casa, teniendo a la vista varios papeles de un mismo terreno; no es ministerio suyo levantar planos, porque para eso hay otra clase de gentes... si los geógrafos necesitasen ver y medir las tierras que comprenden sus mapas, ninguno hubiese podido durante toda su vida publicar uno de las cuatro partes de la tierra y es así que hacen las cuatro¹⁰⁶.

En las cartelas con las que decora las ediciones de sus mapas también es frecuente encontrar referencias sobre su habitual forma de trabajar pues en

¹⁰⁴ Joly, Martine: *La interpretación de la imagen... Op. cit.* pág. 99

¹⁰⁵ Segura Graíño, Cristina y De Miguel, Juan Carlos: *Diccionario Geográfico de Andalucía: Granada*. Ed. Don Quijote, Granada 1990.

¹⁰⁶ López, Tomás: *Principios Geográficos aplicados al uso de los mapas*. Madrid, 1755.

ellas suele incluir una completa relación de las fuentes utilizadas para su ejecución.

Muy probablemente Tomás López debía conocer los rudimentos más fundamentales de la cartografía; no en vano trabajó con personalidades de la talla de Jorge Juan y Antonio de Ulloa¹⁰⁷ en su primera etapa como geógrafo. Más tarde, durante su estancia en París becado por el gobierno (1752-1760) tuvo la oportunidad de asistir a clases de matemáticas, geografía y astronomía impartidas por algunas de las figuras más significativas del *arte* de la cartografía francesa como el abate La Caille, La Lande y Le Monnier; también fue en esta ciudad donde contactó con el maestro que más influiría en su formación: D'Anville. Pero al igual que su mentor, optó por trabajar manejando fuentes documentales y no mediante el recorrido o la mensura del territorio. Este método de trabajo es el que le llevó, ya en el siglo XIX y aún hoy día, a ser criticado por su falta de juicio crítico en el empleo de documentos y, en consecuencia, por las numerosas equivocaciones cometidas en sus mapas, fundamentalmente en lo que al establecimiento de longitudes y latitudes¹⁰⁸ se refiere.

¹⁰⁷ Se trató de un trabajo puntual. Colaboró con ambos durante seis meses en la medición y levantamiento de un plano topográfico del Real bosque de Viñuelas. Así queda recogido en el reciente artículo de Agustín Hernando: "Panorama cartográfico de la España del siglo XVIII: los mapas creados por Tomás López (1730-1802)" en *Revista Internacional de Ciencias de la Tierra*. Febrero de 2007.

¹⁰⁸ Recordemos que la determinación precisa de la Longitud fue uno de los grandes problemas sin resolver con los que tuvieron que enfrentarse astrónomos, navegantes y cartógrafos hasta el siglo XVIII.

Por otra parte, esa falta de espíritu crítico en el manejo de fuentes tan dispares - y a veces de información contradictoria- que le lleva a emplearlas directamente, sin una previa y necesaria comprobación sobre el terreno y con un criterio aleatorio - hasta donde se conoce- en la elección entre los distintos datos de los que disponía, fue compensado con un activo espíritu comercial. Una notable labor de comercialización y difusión de sus obras puso a disposición de la sociedad española del último cuarto del siglo XVIII un material al que hasta entonces no muchos tenían acceso. Es esta empresa de divulgación la que justifica el optimismo reciente de algunos investigadores sobre la figura de Tomás López, un geógrafo que supo y pudo «vivir de la profesión que había elegido»¹⁰⁹. Otros en cambio, en su descrédito, llegan a calificar su producción de "precientífica"¹¹⁰. A pesar de ello, seríamos injustos si no reconociésemos, como hizo en su día Jesús Burgueño, que su producción representó «una obra de urgencia en un país que tenía –y mantuvo durante decenios- un enorme atraso en materia cartográfica»¹¹¹.

Tampoco deberíamos olvidar su faceta como grabador. Vázquez Mauri se referirá precisamente a esta «perfección técnica del grabado» como «lo esencial

¹⁰⁹ Agustín Hernando: "Panorama cartográfico"... *Op. cit.*

¹¹⁰ Ése es el término usado por Antonio T. Reguera Rodríguez para referirse a la obra de Tomás López en su artículo: "Cartografía y Política. El proyecto de Mapa de España desde su fundación (mediados del siglo XVIII) hasta el comienzo de los trabajos (mediados del siglo XIX)" en *Estudios Geográficos*. Tomo LVI, nº 219, 1995. pp. 99-127.

¹¹¹ Jesús Burgueño: *Geografía política de la España Constitucional. La división provincial*. Madrid, 1996. Pág. 36

de su tarea» y añade que «los mapas de Tomás López, si no se fija uno en qué representan, son armoniosos y claros, casi bellos»¹¹².

No nos extenderemos más en el personaje ni en las características de su obra cartográfica; para satisfacer nuestra curiosidad contamos con trabajos tan rigurosos como los llevados a cabo por Horacio Capel y Antonio López Gómez¹¹³. Especialmente este último desde la década de los 90 vino interesándose en el estudio de las fuentes utilizadas por este geógrafo, principalmente, en esa ingente cantidad de documentación que se gestó a partir de las contestaciones a su interrogatorio y que, según parece, fue encuadrado a finales del XIX o principios del XX bajo el nombre de “*Diccionario Geográfico*”. Sus artículos constituyen un incentivo para el análisis de unos documentos considerados en demasiadas ocasiones como secundarios o marginales.

Entre los «varios papeles» a los que alude Tomás López cuando se refiere a las fuentes que debe manejar un geógrafo se encontraba ese conjunto de información que fue recabando a lo largo de tres décadas de correspondencia con distintos representantes del estamento eclesiástico –párrocos, capellanes, vicarios...- con el fin de disponer de un material documental complementario para la ejecución de sus mapas. Pero queda comprobado que no fue únicamente la finalidad cartográfica la que movió al geógrafo a emprender tan compleja labor

¹¹² F. Vázquez Mauri: “La cartografía de la Península: siglos XVI al XVIII” en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Vol. CXVIII, pp. 215-235.

¹¹³ Horacio Capel: *Geografía y matemáticas en la España del siglo XVIII*. Barcelona, 1982. Antonio López Gómez: “El Método cartográfico de Tomás López. El interrogatorio y los mapas de España” en *Estudios Geográficos*, Tomo LVII, nº 225, 1996.

indagatoria. Así se deduce de sus propias palabras, las que dirige en una carta-circular que acompañaba al interrogatorio:

Por este medio discurro desterrar de los mapas extranjeros, de las descripciones y geografías de España muchos errores que nos ponen, unos cautelosamente, otros ocultando nuestras producciones y ventajas, para mantenernos en la ignorancia, con aprovechamiento suyo y por fin de cosas que usted sabe y no es asunto de esta carta¹¹⁴.

Tanto los croquis como las descripciones escritas serían utilizados por Tomás López en la producción de sus mapas, sobre todo en la elaboración de segundas ediciones, correcciones y añadidos¹¹⁵; pero además, debió abrigar la intención desde un principio de utilizar estas informaciones para la realización de un Diccionario Histórico-Geográfico que, por otra parte, nunca llegó a redactar¹¹⁶. Antonio López Gómez reitera en sus trabajos esta opinión y argumenta esa doble finalidad del conjunto documental basándose en las opiniones de aquellos que estudiaron este material antes que él –ya en fechas tan tempranas como la de

¹¹⁴ Segura Graíño, Cristina y De Miguel, Juan Carlos: *Diccionario Geográfico... Op. cit.*

¹¹⁵ Esta es la tesis fundamental defendida por Antonio López Gómez en varios de sus trabajos y especialmente en el artículo publicado post mortem: “El método cartográfico de Tomás López. El interrogatorio de Albacete” en *Cuadernos de Geografía* nº 71. Valencia, 2002.

¹¹⁶ Como señala Cristina Segura: «La muerte impidió a Tomás López su redacción y sus hijos Juan y Tomás Mauricio fueron incapaces de llevarla a cabo». Cristina Segura Graíño: *Diccionario Geográfico de Andalucía: Granada*. Granada, 1990.

1907¹¹⁷- así como en el contenido de las preguntas del interrogatorio. Efectivamente, una lectura detenida de las 15 cuestiones nos revela un interés cartográfico, pero también histórico y geográfico. Sólo así puede entenderse que se interroge sobre la fundación del lugar, los sucesos notables de su historia, los hombres ilustres, los edificios o castillos memorables que aún conserva; las manufacturas y fábricas, las ferias o mercados; las enfermedades que comúnmente se padecen o las inscripciones sepulcrales que alberga.

La idea de realizar un proyecto de tales características no era nueva. Los Diccionarios Geográficos constituyen una pieza más en el conjunto de las corrientes corográficas que desde el Renacimiento se venían desarrollando en nuestro país; nos referimos a los itinerarios, guías de caminos o guías de correos, guías de ciudades, literatura de viajes¹¹⁸... De este modo, los antecedentes más directos del “género” se sitúan en el siglo XVI de la mano de historiadores que observan los datos geográficos como una introducción indispensable del discurso histórico. Así comienzan a aparecer en el panorama de la producción científica obras de carácter enciclopédico que recogen un volumen abrumador de datos histórico-geográficos. Sin embargo, las obras de este tipo que circulaban por España eran traducciones de las ediciones europeas de mayor éxito. Podemos citar como ejemplos la traducción del diccionario de Luis Moreri realizada por

¹¹⁷ A esa fecha corresponde el estudio sobre Tomás López de Gabriel Marcel publicado en *Révue Hispanique* y traducido al castellano en 1908: “El geógrafo Tomás López y sus obras. Ensayo de biografía y cartografía” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1908, LIII, pp. 126-243.

¹¹⁸ Para más información sobre los antecedentes de los Diccionarios Geográficos consultar el artículo de Horacio Capel: “Los Diccionarios Geográficos de la Ilustración española” en *Geo-Crítica* nº 31, 1982.

Joseph de Miravell y Casademonte y la de Juan de la Serna (1750) del diccionario geográfico redactado por Laurence Echard. De ahí que la Academia de la Historia decidiera en 1766 iniciar los trabajos oportunos para la realización de un Diccionario Geográfico de elaboración propia, lo que se acabaría convirtiendo en una ardua carrera por cumplir unos objetivos que nunca llegaron a materializarse del todo¹¹⁹.

Tomás López, como miembro de la Academia de la Historia, tuvo la posibilidad de participar en este proyecto y con ello, adquirir la experiencia necesaria en el complejo trabajo de recogida de datos. De manera que una década más tarde decide emprender de manera individual este reto –tal vez como un desafío personal o exasperado por la lentitud con la que la Academia estaba desarrollando estos trabajos-. Sin embargo, no estaba solo. Siempre contaría con el apoyo de la Administración; de otro modo, no se explica que pudiera tener acceso a documentos reservados e inéditos.

Consciente de la dificultad que entrañaría dar cierta homogeneidad a las informaciones si se les hubiera dado plena libertad a los informantes, decide idear un interrogatorio con el que dirigir las respuestas en función de sus intereses. Éste iba dirigido a los prelados eclesiásticos quienes a su vez deberían remitirlos a los curas de sus respectivas parroquias. El por qué Tomás López decide recurrir a los

¹¹⁹ Sólo llegó a publicarse el volumen correspondiente al *Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y Provincias de Álava y Guipúzcoa*, en 1802. Años más tarde (1846) Ángel Casimiro de Govantes publicaría el volumen de la Rioja. Todas las vicisitudes del proceso de elaboración del Diccionario Geográfico por parte de la Academia de la Historia queda recogido en el artículo de Horacio Capel: “Los Diccionarios...”, *Op. cit.*

párrocos de las villas para conseguir su información parece tener fácil respuesta si tenemos en cuenta el mayor nivel de instrucción y bagaje cultural de éstos con respecto al resto de la población. Pero también podemos suponer que tal vez López conociera otros métodos utilizados por los cartógrafos franceses que le pudieron servir de inspiración. Nos referimos concretamente al sistema ideado por Chevalier bajo el nombre de “método de las amplitudes”, aunque es más conocido como método de la “Topografía eclesiástica”. Según el reciente estudio realizado por los hermanos Manzano Aguliaro y Carlos De San Antonio Gómez este método:

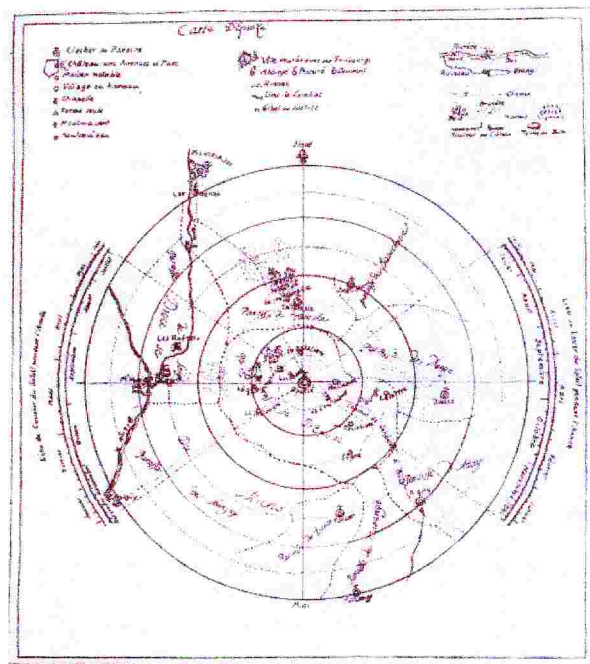
Se basaba en la realización, por parte del párroco, de un croquis de la zona que abarcaba el ámbito geográfico de la parroquia y tomando por definición, como origen del sistema de referencia, la torre del campanario de la misma (...) Para ello se le dotaría de una plantilla de cartón que denominó “châssis orienté”. Esta plantilla estaba compuesta de 8 círculos concéntricos separados por un cuarto de legua. Del centro partían 8 radios apuntando a los cuatro puntos cardinales (Norte, Sur, Este y Oeste) y a la salida y puesta del sol en los solsticios de verano y de invierno. La manera de orientar el chasis o plantilla le parecía la clave del método (...). El procedimiento de levantamiento ideado era el siguiente: el sacerdote subía a la torre del campanario, la cual era el centro del plano o del levantamiento por definición, una vez allí debía proceder a orientar la plantilla según la posición del sol el día del levantamiento, una vez orientada se fijaba la plantilla sobre una plancheta. Después con la ayuda de una regla de

madera graduada, pivotando alrededor del punto central, situaba los detalles principales que se pretendían destacar, trasladando al “plano” las “distancias” en función de la idea bastante precisa que él tenía del terreno que abarcaba su parroquia. Luego trazaba los accidentes geográficos como ríos, caminos, bosques y por último los límites de su parroquia apoyándose en los detalles del terreno ya representados.¹²⁰

Después de esto, ya sólo faltaba que la mano del cartógrafo ajustara las diversas piezas para elaborar un borrador de lo que sería el levantamiento definitivo, el cual sería de nuevo enviado a los párrocos para que le diesen su última aprobación.

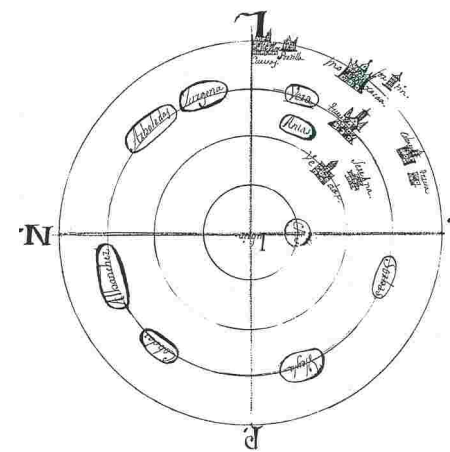
Según afirman los autores del estudio, se da la circunstancia de que Chevalier tan sólo hizo la propuesta del método y que fue D’Anville quien la puso en práctica. Siendo éste el maestro de Tomás López, no resulta extraño que se valiera de este antecedente para sus trabajos de recopilación, para homogeneizar datos y trabajar con información más o menos uniforme. No obstante, sólo podemos suponer que, efectivamente, tuviera conocimiento de este método.

¹²⁰ Francisco Manzano Aguliaro, Gil Manzano Aguliaro y Carlos de San Antonio Gómez: “El levantamiento topográfico y la cartografía en el siglo XVIII: el método de la topografía eclesiástica”. Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica. Sevilla, 2005

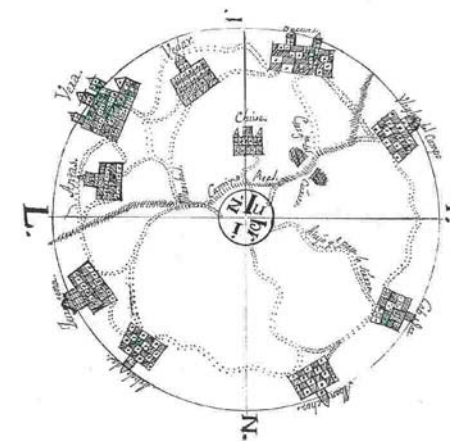


Ejemplo Método Chevalier

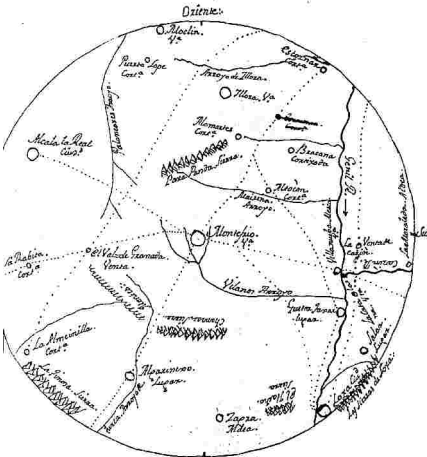
Hacemos referencia a este asunto porque no queremos dejar de señalar o, al menos, llamar la atención sobre el hecho de que existen varios mapas o planos realizados por algunos párrocos que se asemejan a los levantamientos ejecutados siguiendo el modelo de Chevalier. La similitud de los croquis nos hace pensar, con todas las precauciones debidas, que algunos párrocos pudieran conocer estas plantillas a través de otros compañeros religiosos que hubiesen trabajado en estas prácticas.



Croquis de Lubrín (Almería)



Croquis de Lubrín (Almería)



Mapa de marcado con sus Capas Comunes del Centro de la Ciudad, En Comodoro de la Villa de Monteferri. Dedicado del Sr. D.º Torralba, Lugar, Sugeto al Don.º de S.º Blas, etc.

Croquis de Monteferri (Granada)

Aunque no utilizara el recurso de las plantillas o “châssis orienté” de Chevalier, Tomás López sí que ideó una estrategia para uniformar la disparidad de diseños. Tomando como base la información geográfica que en ellos aparece, diseña sus propios croquis para poder contar, al final de sus revisiones, con un material homogéneo y más digerible a la hora de ejecutar sus mapas. Como aprecia Antonio López, estos croquis «son de factura peculiar y uniforme, con característica letra cursiva diminuta, de difícil lectura muchas veces»¹²¹. Respecto al contenido, los describe de la siguiente manera:

Tomando como centro la localidad de referencia traza líneas radiales de puntos según los rumbos principales y secundarios, situando los pueblos (en ocasiones también conventos, ermitas, etc.) mediante un pequeño símbolo y a la distancia requerida, según escala en leguas y cuartos representada en el borde inferior de la lámina, por ello muchas veces se pierde en las reproducciones; el dibujo a escala es fundamental para su empleo posterior en el mapa de conjunto (...). Se incluyen todos los ríos y arroyos posibles, aunque sean tramos muy cortos, con sus puentes, así como lagunas, en realidad más bien charcas (...). Pocas veces vegetación de monte. Las sierras, uno de los más serios problemas de representación en su época y también mal resuelto en los mapas definitivos, se indican de manera tosca y puramente simbólica mediante ángulos dentellados. En pocas ocasiones figuran tramos de caminos importantes...¹²²

¹²¹ Antonio López Gómez (2002): “El método cartográfico...”, *Op. cit.* pág. 7

¹²² Antonio López Gómez (1996): “El método cartográfico...”, *Op. cit.* pág. 695



Colomera (Granada) Realizado por T. López



Padul (Granada) Realizado por Tomás López

Pero los croquis de López no siempre tuvieron como modelo los de sus corresponsales. Cuando estos faltaban sólo le quedaba la opción más controvertida –y atrevida- de interpretar directamente los datos proporcionados por las descripciones escritas. «Una meticulosa labor creativa que exige tiempo, paciencia y la imaginación necesaria para saber interpretar y plasmar las cualidades espaciales condensadas en unos datos literarios o con los toscos esbozos recibidos»¹²³. Creatividad, imaginación, pero también intuición y dotes de intérprete literario para convertir las descripciones verbales y los “borrones” en información geográfica susceptible de ser empleada en su empresa cartográfica, sobre todo en lo que concierne a la conversión de itinerarios en distancias.

Los propios autores de los dibujos son conscientes de las deficiencias de sus diseños. Así se disculpaba el párroco de Cortes de la Frontera en su carta al geógrafo:

Mis deseos de servir al público con lo poco que puedo me hace remitir a usted el adjunto borrón al que le faltan las dimensiones correspondientes, distancias del meridiano y otras muchas cosas precisas en la topografía que solicito, y es consecuente así suceda en un feo borrón, hijo de un lugar en que falta grabador y lo más toda inteligencia.¹²⁴

¹²³ Agustín Hernando: “Panorama cartográfico...”, *Op. cit.* pág. 5

¹²⁴ BN. Manuscrito 7303. Volumen Granada-Málaga. Folio 145

Algunos, como el obispo de Antequera, se atreven incluso a aventurar algunas soluciones de método para suplir las carencias del dibujo:

Muy señor mío: siento que el mapa de este obispado que remití a usted no haya salido con la perfección que yo deseo y usted necesita, pero siendo a cuanto se ha podido arribar aquí por falta de facultativos y dificultades que ofrece su constitución todo lo cual influye a que no pueda mejorarse podrá usted servirse de él combinándolo con los generales¹²⁵.

Este concepto negativo sobre los diseños parece haberse perpetuado en el tiempo, de manera que, del mismo modo que Tomás López arrastra como un lastre el calificativo de cartógrafo de gabinete, también los croquis de su Diccionario Geográfico parecen no poder escapar a las descalificaciones. Burdos, toscos, infantiles, inútiles... son algunos de los adjetivos con los que se engalanan estos dibujos. Incluso Antonio López, el que venimos nombrando como uno de los investigadores que más atención ha prestado a este material, se resiste a ir más allá de un mero análisis descriptivo o de un intento de clasificación que ponga cierto orden en una diversidad que parece incomodarle¹²⁶. Dirá que «hay

¹²⁵ BN. Manuscrito 7303. Volumen Granada-Málaga. Folio 1.

¹²⁶ En los dos artículos de Antonio López Gómez consultados realiza una clasificación de los *mapas* remitidos por los párrocos, siguiendo unos criterios un tanto discutibles. En uno de ellos los clasifica en cuatro grupos: los mapas con disposición radial o en aspa irregular según los rumbos, con representación de caminos, sin caminos y planos urbanos. En el segundo (1996) amplía el número de grupos a 6: 1- los mapas con disposición simbólica, más o menos tosca, en sentido radial según los rumbos, 2- los mapas de contenido análogo pero con dibujo de radios rectos, en estrella más o

pocos de factura regular, casi siempre son elementales representaciones, aunque de cierta calidad en ocasiones, muchas veces simples croquis más o menos acertados y bastantes muy burdos»; añade más adelante que «la mayoría son rectangulares, pocos en círculo; en general se sitúa arriba el norte, otras veces el levante, etc.», y se sentirá receloso ante estudios de mayor calado como el análisis semiótico que realizó, hace ya casi tres décadas Bruno Henri Vayssière¹²⁷.

Pero creemos que ya hemos argumentado suficientemente a lo largo de estas páginas nuestro interés por unas fuentes de este tipo. Con este punto de partida, se nos plantea entonces un problema: convertir lo que en principio se nos muestra como la expresión gráfica de una percepción individual en la manifestación de una representación colectiva. Como historiadores nos interesa *la imagen compartida* por el grupo y no la visión personal y única del individuo. Nos enfrentamos a la dificultad de casar la *unicidad* con la *generalidad*, lo particular con lo general, lo individual con lo plural o colectivo.

No obstante, no es este un escollo difícilmente superable si tenemos en cuenta la premisa básica y fundamental de que el hombre es, antes que nada, un ser social, que se desarrolla en sociedad y que comparte, por tanto, las mismas necesidades, inquietudes, intereses, concepciones, etc., que el grupo al que

menos regular, 3- bocetos muy burdos y variados, simples o abigarrados, 4- representaciones más veraces 5- dibujos que se asemejan a un verdadero mapa y 6- planos toscos. Esta clasificación nos da una idea acerca de la perspectiva con la que se observa este material y la opinión que suscita.

¹²⁷ Bruno Henri Vayssière: "Cartes minimales" en *Cartes et figures de la Terre*. París, 1980. En realidad, se trata de un trabajo que presenta menos interés del que en un principio pudiera parecer, pues en él se limita a describir el contenido de los dibujos a base de múltiples comparaciones y metáforas, sin profundizar en su análisis ni interpretación.

pertenece. Nos gustaría detenernos un poco más en este asunto para abordarlo con la importancia que merece.

Estos dibujos no son sino la exteriorización de imágenes subjetivas elaboradas a partir de la percepción del entorno, o dicho de otro modo, podríamos referirnos a ellos como las representaciones de *mapas cognitivos* individuales. Estas imágenes mentales llevadas al papel mediante el dibujo contienen componentes idiosincrásicos derivados de la subjetividad del individuo, pero a la vez poseen otros componentes compartidos con el grupo o formación social en la que el individuo se inserta. Es decir, la influencia de la sociedad y la cultura sobre el individuo en forma de *representaciones mentales colectivas* es la clave que nos permite encontrar en las cogniciones espaciales caracteres comunes a partir de los cuales realizar agregaciones y/o generalizaciones¹²⁸.

Aunque reconozcamos las particularidades perceptivas derivadas de factores tales como la edad, el sexo, la extracción social, etc., podemos afirmar que en los procesos de cognición ambiental experimentados por un grupo de individuos que comparten un mismo contexto espacial –un determinado ámbito territorial, por ejemplo–, existen semejanzas subyacentes de carácter general al menos en lo que atañe a determinadas realidades o fenómenos, como pueden ser: la organización territorial, las relaciones espaciales o el paisaje circundante.

Podemos, en este sentido, establecer un criterio que nos permite realizar agregaciones o generalizaciones: el de la familiaridad y accesibilidad al territorio.

¹²⁸ Iñiguez, Lucipino y Pol, Enric (coord.): *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Ed. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1996.

El sentimiento de pertenencia a un lugar, de apego, familiaridad y afiliación son conceptos que entran en juego de forma poderosa a la hora de establecer valores y significados espaciales, los cuales se sitúan en la base de la percepción. Es en función de este criterio generalizador, fundamentado en la familiaridad y accesibilidad al espacio cotidiano, que los individuos de un grupo afiliado a dicho espacio construyen sus percepciones ambientales en oposición a las de aquellos que lo consideran desde la distancia o desde “fuera”.

Por tanto, el fenómeno de la pertenencia, el apego, la apropiación simbólica, el recorrido como instrumento de descubrimiento de significados, el uso y acceso cotidiano al entorno, además de contribuir a la construcción de representaciones colectivas de un grupo, sanciona las diferencias perceptivas de dicho grupo con respecto a aquellos otros que permanecen ajenos a dichos fenómenos. De ahí que constantemente estemos oponiendo estas representaciones elaboradas “desde dentro” a la mirada divergente del Poder, construida ésta a partir de otros conceptos, valores y significados territoriales.

Sobre la importancia del *recorrido* para la percepción y conocimiento del entorno reproducimos los siguientes testimonios del cura de Tocina (Sevilla), de Cañete de las Torres (Córdoba) y Güéjar Sierra (Granada):

Para que nada falte en cuanto puedo, remito a vuestra señoría la especie de mapa o plano del término de esta villa de Tocina que podrá darle una idea o borrón del terreno de ella y su circunvalación. Él está hecho sin los auxilios necesarios, una mala

brújula, desde la torre de la iglesia la medida tomada desde ella al río con exactitud, y las muchas veces que he paseado las orillas del río desde Lora hasta Cantillana, mirando con reflexión y disputando sobre las distancias de lugar a lugar de los que señalo y sobre su figura, dan motivo a creer que guardará algún orden y que efectivamente están bien demarcados en lo posible (...) En lo demás que se demuestra en el plano, no tengo tanto conocimiento por no haberlo visto tantas veces, ni descrito con reflexión¹²⁹.

Puedo formar lo con todo conocimiento porque tanto este espacio de terreno como cuanto ocupa de campiña este obispado lo tengo bien visto¹³⁰.

Es cuanto puedo hacer presente y demuestra el plan a este fin formado, que acompaña. Todo ello con arreglo al conocimiento que tengo de este terreno en más de setenta y un años que tengo de edad, en cuyo tiempo he paseado muchas veces toda la Sierra Nevada y por ello he podido manifestar lo que expongo en este escrito¹³¹.

En lo que respecta a los croquis remitidos a Tomás López es posible conocer su autoría en la mayor parte de los casos porque el autor del interrogatorio es el mismo que al final del mismo incluye el plan o borrón del pueblo. Sólo en algunas ocasiones se alude a otros sujetos como los responsables del dibujo. Tal es el caso del cura de Jubiles (Granada) Don Julián Jiménez quien comunica al geógrafo de haberse valido de Don José Del Ros para la ejecución del borrador por ser especialmente aficionado a geografía.

No obstante esas excepciones, lo usual es encontrar a los propios miembros del bajo clero rural ejerciendo de dibujantes o “cartógrafos” aficionados. Eso sí, no en pocos casos confiesan haber recibido ayuda de los «naturales del lugar», gentes instruidas de cuyo conocimiento se valieron para confeccionar sus relaciones y diseños.

Habiéndome valido de las personas más instruidas de este pueblo, noticias y auxilios más oportunos, respondo lo siguiente¹³²...

Cuyo diseño se ha hecho por el señor Don Juan Francisco López Rebosado, cura único y beneficiado propio de la Iglesia parroquial del Señor San Salvador de esta villa de Castilblanco, con asistencia de algunos sujetos antiguos e inteligentes para dar noticia de lo que en este interrogatorio se le manda a dicho señor cura¹³³.

¹²⁹ Respuestas de la villa de Tocina dadas por el prior y vicario Alonso de Lerena Martínez, 1797. MS 7306. BN

¹³⁰ Respuestas de Cañete de las Torres dadas por su párroco D. Francisco C. y Castro en 1781. Ms. 7294. BN

¹³¹ Respuesta al interrogatorio de Güéjar Sierra (Granada) por el cura Don Antonio Rodríguez Porcil y Castillo. 1795. Ms 7303. BN

¹³² Respuesta al interrogatorio de la villa de Huétor Santillán (Granada) por su cura, Don Antonio Garrido en 1795. Ms 7303. Bn

¹³³ Respuesta al interrogatorio de la villa de Castilblanco (Sevilla). D. Juan Francisco López Rebosado, 1785. MS 7306. BN

He tomado el corto trabajo de hacerlo por mí con exacta relación y conocimiento de los naturales y con lo que yo he llegado a comprender del país¹³⁴.

Aunque mis ocupaciones ministeriales no me han permitido la atención de estas situaciones me he valido de persona apta para su formación, respecto a estar versado, en los parajes que en este escrito de cuatro hojas se expresan, y bien instruido en cuanto exponen¹³⁵.

Cuando usted pidió informe de los territorios correspondientes y las distancias de sus pueblos a los priores del Reino de Jaén (que creo que fue el año del 81), el de Valdepeñas del mismo Reino que encargó, formase yo un mapilla del sitio de aquel pueblo y distancias a los vecinos. Para formarlo procuré informarme de peritos y caminantes expertos, que me dijeron sobre lo que yo no había visto¹³⁶.

La problemática a la que antes aludíamos respecto a la dificultad de generalizar a partir del dato individual se resuelve si tenemos en cuenta, por una

¹³⁴ Respuesta al interrogatorio de la villa de Vilches (Jaén). Ms 7301. BN

¹³⁵ Respuesta al interrogatorio de la villa de Dólar (Granada) por el cura Don Francisco Pérez. 1794. Ms 7303. BN

¹³⁶ Carta enviada a Don Tomás López por Fray Pedro Salas en 1789 donde rectifica algunos errores contenidos en dicho "mapilla" de Valdepeñas (Jaén)

parte, esta casuística, es decir, el que contaran con el consejo y ayuda de las gentes del lugar, y por otra, que el bajo clero rural en el siglo XVIII es un colectivo con un marcado componente terrenal en contacto directo con el resto de los grupos sociales de la comunidad rural en la que se inscribe. Se trata del sector del clero «que más en contacto está con la realidad de su entorno, con el siglo, con los vecinos y parroquianos con los que comparte su vida»¹³⁷. Su situación hasta cierto punto privilegiada no les impide compartir las mismas preocupaciones e inquietudes con sus convecinos, mostrar cierta complicidad y solidaridad con ellos. «Son el estrato del estamento más popular, más difícilmente diferenciable, a veces, porque en un mundo ruralizado todos viven a un mismo nivel»¹³⁸, donde la cotidianidad cobra importancia como referente de percepciones, valores y significados.

VI. 1 2. CROQUIS DEL CATASTRO DE ENSENADA

Más difícil resulta, en cambio, determinar la autoría de los dibujos insertos entre la documentación del Catastro de Ensenada. Para comprender esta casuística es necesario atender al proceso de producción de estas representaciones.

¹³⁷ Benítez Barea, Avelina: *El bajo clero rural en el Antiguo Régimen (Medina Sidonia, siglo XVII)*. Ed. Universidad de Cádiz. Cádiz, 2001. Pág. 7

¹³⁸ *Ibidem*. Pág. 8

80.000 libros manuscritos y legajos fueron el resultado de un proceso de averiguación catastral sobre casi 15.000 localidades de la Corona de Castilla (correspondientes a 22 provincias o intendencias) desarrollado en apenas siete años, los que van del 1749 a 1756 –aunque la elaboración de resúmenes, conclusiones y recopilación de documentación adicional continuaría hasta 1759-. A todo este conjunto documental se le conoce como el Catastro de Ensenada puesto que su principal impulsor fue el ministro de Fernando VI Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada (1702-1781).

Existe abundante bibliografía sobre este ingente conjunto documental¹³⁹: sobre su origen, desarrollo y proceso de ejecución, etc., por lo que no nos detendremos en estos aspectos para centrarnos, en cambio, en aquellos que justifican la inclusión de estos croquis o información gráfica entre los miles de datos que se registraron.

Tan sólo daremos algunas pinceladas que consideramos necesarias para contextualizar la producción de estas imágenes. El objetivo fundamental por el cual se llevó a cabo esta magna averiguación catastral fue el proyecto de implantación de un nuevo sistema fiscal basado en un gravamen único a cada contribuyente en función de su riqueza. El por qué de esta propuesta de Ensenada hay que buscarla en varios frentes: la necesidad de llenar las arcas de la Real

Hacienda que, como venía siendo habitual en este país, se encontraba en una situación de necesidad acuciante debido al contexto bélico del que acababa de salir (Guerra de Sucesión y las campañas en Italia); simplificar un sistema recaudatorio demasiado complejo y confuso; el deseo de diseñar un entramado fiscal más justo puesto que existía un importante desajuste entre lo que los ciudadanos poseían y lo que debían contribuir a la Real Hacienda (si bien buena parte de la renta nacional estaba en manos de la nobleza y el clero, era sobre el *estado general* sobre el que recaía el grueso de las contribuciones), una desigualdad que se extendía además a las aldeas, villas y ciudades en su conjunto. Además de estos motivos fiscales y económicos, hemos de reconocer también objetivos territoriales: conocer de forma más óptima los territorios de la Corona en sus diversas dimensiones (económica, social, demográfica y de organización espacial).

Por tanto, en lugar de seguir gravando los consumos y las compraventas, se decide diseñar un sistema de recaudación basado en una contribución única en función de la riqueza que poseyera cada cual. Consecuentemente, para fijar el porcentaje de lo que a cada individuo le correspondía pagar al fisco era necesario conocer previamente la riqueza personal. Esto se imponía como paso previo obligado para conocer el valor de la riqueza local. Es decir, el pueblo y su término, como unidad jurisdiccional, fue considerado el elemento básico a partir del cual realizar las averiguaciones:

¹³⁹ Destacaremos tan sólo el magnífico estudio que acompañó a la Exposición itinerante sobre el Catastro de Ensenada que en el año 2002 realizó el Ministerio de Hacienda. Este estudio, dirigido por Concepción Camero Bullón se publicó bajo el título *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los Reinos 1748-1756*. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid, 2002.

El método consistió en contar, medir, valorar y averiguar todo lo que en un término había de riqueza real o potencial, ya fuesen tierras, casas, ganados, industrias, comercio o actividades financieras. Mediante la averiguación meticulosa de todo ello se obtendría finalmente una relación de pueblos, ordenados por provincias y partidos o corregimientos, y en cada uno de ellos de personas físicas y jurídicas, a cada una de las cuales se le habría calculado un producto total único, definidor de su riqueza estable¹⁴⁰.

El planteamiento de este doble objetivo, averiguación de la riqueza individual y riqueza local o municipal, fue el que determinó todo el proceso así como la naturaleza y el carácter de los principales documentos que componen el Catastro de Ensenada: las *Respuestas Generales* y los *Memoriales*, a partir de los cuales se cumplieron los distintos libros que componen la importante serie documental.

El Real Decreto de 10 de octubre de 1749 dictado por Fernando VI pondrá en marcha toda la maquinaria catastral. La dirección de las averiguaciones se encomienda a los Intendentes como máximas autoridades provinciales. Asimismo, se crea la Real Junta de Única Contribución como órgano central encargado de coordinar todo el proceso. Este Real Decreto iba acompañado de una *Instrucción* formada por 41 capítulos en la que se especificaba de forma detallada el procedimiento a seguir. Es en dicha *Instrucción* donde se define la

¹⁴⁰ Camarero Bullón, Concepción: "La cartografía en el Catastro de Ensenada 1750-1756" en *Revista de Estudios Geográficos* Vol. 59, nº 231, 1998. Págs. 245-283.

composición que habrían de tener los equipos catastrales (también llamados *Audiencias*) encargados de llevar a cabo las pesquisas: un *Intendente* (máximo responsable, que actuaba como presidente y juez) o un subdelegado suyo, un *escribano real* (como garante público ante el rey, el pueblo y los vecinos), un *oficial* o técnico administrativo debidamente cualificado (como brazo derecho del Intendente) a quien le correspondería confeccionar los libros en los que quedarían registrados todos los datos obtenidos mediante las averiguaciones y declaraciones, así como realizar los cálculos necesarios, varios *escribientes* como ayudantes del oficial, un *geómetra* para realizar la medición del término y varios *agrimensores* o *prácticos del país* encargados de comprobar la veracidad de los datos sobre calidades y medidas de las tierras dados por los declarantes, un *asesor jurídico* o abogado y un *alguacil* como brazo ejecutor de las órdenes del Intendente.

Tras la llegada de la Audiencia al pueblo las primeras actuaciones consistían en la elección de los responsables que debían dar respuesta al *Interrogatorio de la letra A* con el que se pretendía recabar información relevante sobre el pueblo (extensión del término, su régimen jurídico, tipos de tierras y sus medidas, tipos de cultivos, producción de frutos, cabezas de ganado, etc.). Con el nombre de *Respuestas Generales* se conoce a la evacuación de dicho Interrogatorio formado por 40 preguntas al que debían contestar representantes del concejo (al menos dos regidores) y los peritos (otros dos como mínimo) elegidos para tal fin entre los vecinos de la localidad, los cuales debían ser

«buenos conocedores de las circunstancias del pueblo». El alcalde y el cura también asistirían a las sesiones de las que el escribano debería levantar acta literal de todo cuanto se respondiera.

De las cuestiones incluidas en el interrogatorio, la tercera es la que nos da la clave para comprender el origen de la documentación gráfica presente en el mismo. En ella se preguntaba lo siguiente: *Qué territorio ocupa el Término; cuánto de Levante a Poniente y de Norte a Sur, y cuánto de circunferencia, por horas y leguas; qué linderos o confrontaciones; y qué figura tiene, poniéndola al margen.*

Mientras se realizaba esta tarea, los demás miembros de la audiencia (el oficial y los escribientes) se dedicaron a recoger los *memoriales* de los vecinos, habitantes y forasteros. Estos memoriales, declaraciones o relaciones contenían la información suministrada por cada *cabeza de casa*: declaración de sus datos personales y los de todos los miembros de su familia, así como una relación pormenorizada de sus bienes y rentas. Toda esta información revisada y comprobada por los peritos (reconocimiento de las tierras y medición de las casas) debía posteriormente pasarse a dos libros: la información demográfica quedaría registrada en el *libro de los cabeza de casa*, también llamado *vecindario* o *libro de lo personal*, mientras que los demás datos de los memoriales (relativos a bienes, derechos, rentas y cargas) quedaría recogida en el *libro de lo raíz*, también llamado *de lo real, de haciendas, de lo productible* o *libro maestro*. Tanto uno como otro se elaborarían por partida doble, uno para legos y otro para eclesiásticos. Además de estos memoriales, debían recogerse otros dos más: el

de los llamados *bienes de propios y arbitrios* pertenecientes al concejo o ayuntamiento del pueblo, y el de los *bienes del común* que pertenecían y eran disfrutados por el conjunto de los vecinos.

Con todos estos datos registrados y verificados el paso siguiente consistió en la confección de unos cuadros o resúmenes cuantitativos llamados *mapas* o *estados locales* en los que aparecían resumidos los distintos datos del pueblo: el *estado D* recogería el número de medidas de tierra, el producto calculado a cada unidad y el producto conjunto que corresponde a cada clase y al total de las tierras del término; el *estado E* para los restantes bienes y rentas (importe de los alquileres de las casas, molinos, mesones, panaderías, carnicerías, etc.); el *estado F* recogería las utilidades por actividades profesionales; y en el *estado H* se registrarían las especies de ganado.

Estos son los principales documentos generados a partir de las averiguaciones llevadas a cabo en esta magnífica operación catastral. De todos ellos nos interesan aquellos que presentan la información gráfica sobre la que venimos trabajando.



Lucena (Córdoba, Respuestas Generales, Catastro de Ensenada. A.H.P.C.)

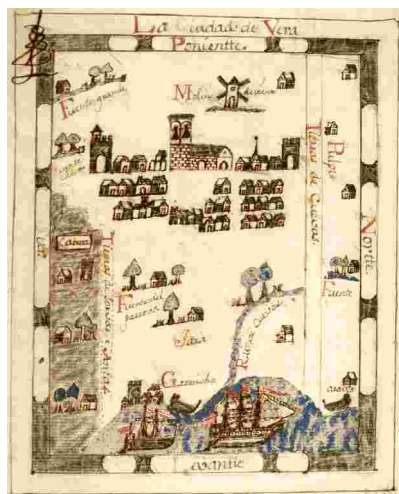
La tercera pregunta del Interrogatorio de la Letra A exigía el dibujo de la figura del término, «poniéndola al margen». Esta petición, al igual que ocurre con los croquis realizados por los párrocos para el geógrafo Tomás López, fue interpretada con gran libertad. De manera que algunos autores realizaron auténticos paisajes, representaciones muy descriptivas, con una gran cantidad de detalles en lugar de las “figuras” o planos que se solicitaron. En la imagen anterior podemos observar la riqueza visual del dibujo de Lucena, muy diferente al simple trazado del término que contemplamos en muchas otras representaciones.



Pedro Abad (Córdoba, Respuestas Generales. AHPC)

En segundo lugar, nos vamos a encontrar también estos dibujos encabezando los libros que se componen a partir de las respuestas particulares o memoriales generados en cada pueblo. Dijimos que se realizaron dobles, unos correspondientes al vecindario eclesiástico y otro al secular, por lo que aparecen por duplicado. En la mayoría de los casos estos dibujos coinciden con los que aparecen al margen de la tercera pregunta de las Respuestas Generales, aunque en algunos casos, en cambio, presentan un mayor grado de complejidad. Cabe precisar, a modo anecdótico, que casi todas estas representaciones se han realizado con la propia tinta de escritura, salvo aquellas que aparecen dibujadas

con acuarelas de distintos tonos (contrastan las representaciones de tonos grises y azulados con las de colores más vivos como el rojo, naranja o verde)¹⁴¹.

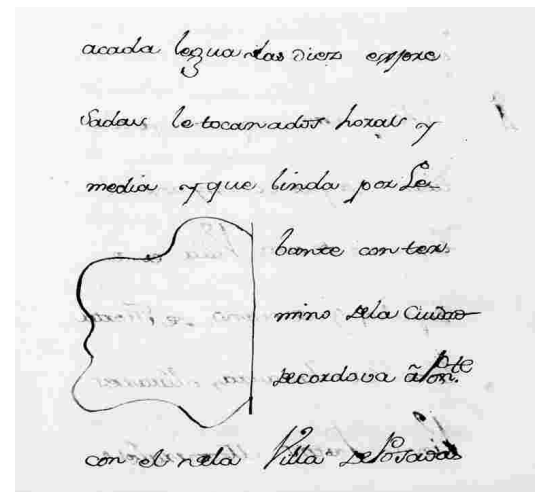


Vera (Almería, Respuestas Particulares, Catastro de Ensenada)

Continuando con el proceso de producción de estas imágenes, se dio la particularidad de que las *Respuestas Generales* también se elaboraron por partida doble puesto que se realizaron copias de las originales. Mientras que éstas quedaron custodiadas en las contadurías provinciales, las copias se enviaron a la Real Junta de Única Contribución, para ser depositadas finalmente en 1832 en el Archivo General de Simancas. En este archivo se custodian, por tanto, la totalidad

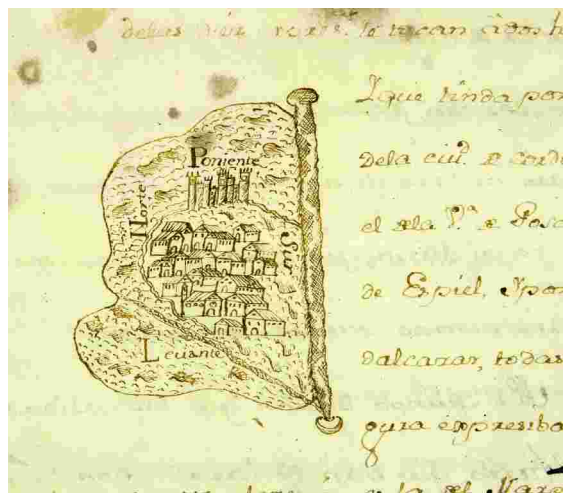
¹⁴¹ Ruiz Márquez, José Luis: *Almería y sus pueblos a mediados del siglo XVIII*. Ed. Movimiento Indaliano. Almería, 1981.

de estas respuestas; eso sí, por lo que respecta a la información gráfica, aparece aquí mucho más simplificada que en las Respuestas originales –conservadas hoy día, aunque no en todos los casos, en los Archivos Históricos Provinciales¹⁴²-. La explicación que Concepción Camarero Bullón da a esta simplificación a la hora de copiar los dibujos es que la orden dada de que las copias se realizaran «a la letra» fue interpretada por los responsables provinciales como que ésta no afectaba al dibujo o mapa de los términos, viéndose éstos reducidos a su mínima expresión.



Almodóvar (Córdoba, Resp. Gen. A.G. Simancas)

¹⁴² Tal es el caso de las Respuestas Generales de la provincia de Sevilla. En el Archivo Histórico Provincial nos aseguraron que las únicas respuestas generales correspondientes al Catastro de Ensenada que poseían eran una copia de las que se encuentran depositadas en Simancas, las cuales se pueden consultar en la página web del Portal de Archivos españoles del Ministerio de Cultura <http://pares.mcu.es/Catastro>



Almodóvar (Resp. Generales originales. A.H.P.C.)

Pero la cuestión que más nos interesa y que resulta más difícil responder es ¿quiénes son los autores de estos dibujos? Para contestarla hay que remontarse a lo expuesto en la *Instrucción* que acompañaba al Real Decreto de 1749.

En ella se decía que en los equipos catastrales o *Audiencias* debían integrarse geómetras y agrimensores con el fin de que efectuaran debidamente, con rigor profesional, la medición de tierras y los correspondientes levantamientos cartográficos de cada uno de los términos. Este fue el deseo que abrigaron en un primer momento los responsables del Catastro. Aún no existía ninguna

representación cartográfica de España lo suficientemente precisa por lo que uno de los objetivos –si se quiere, secundario- de las averiguaciones proponía la realización de lo que sería la primera cartografía catastral técnica de los términos de las 22 provincias castellanas. Sin embargo, cuando los Intendentes se pusieron a la cabeza de estos quehaceres descubrieron la inviabilidad del proyecto; en primer lugar por la dificultad de poder contar con estos profesionales (casi todos concentrados en la corte) y, en segundo lugar, por temor a que estas operaciones cartográficas, por su complejidad, se dilatasen demasiado y restasen tiempo a las averiguaciones de tinte económico. Estos fueron los motivos por los que en 1750 la Real Junta de Única Contribución elevó la petición al rey de prescindir de estos técnicos para llevar a cabo las operaciones de medida de tierras y levantamiento cartográfico y de recurrir, en su lugar, a peritos locales (*apreziadores* como los llamaban en Córdoba o *tazmiadores* en Sevilla). El monarca accedió a la petición de la Junta, resolviendo finalmente que en cada pueblo se valiesen para estas tareas de «*agrimensores prácticos, que en todos los lugares hay quienes saben medir tierras con perfección a estilo del pays*».

Para Concepción Camarero este fue el motivo que condicionó el que: «la que podía haber sido la primera cartografía catastral técnica de los términos de las Castillas se viera reducida a ser la primera cartografía popular de dichas unidades territoriales»¹⁴³. Si por una parte fueron los mismos declarantes los que en sus memoriales representaron a grosso modo la forma de cada una de sus parcelas,

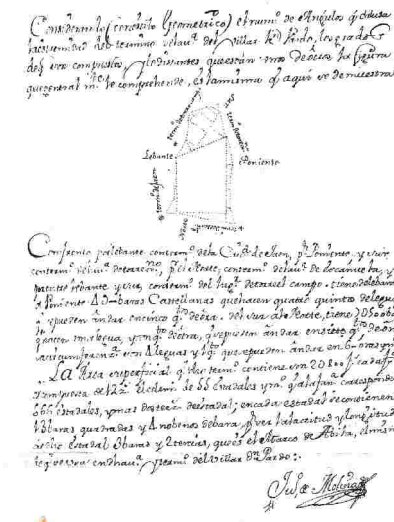
¹⁴³ Camarero Bullón, Concepción: "La cartografía..." Op. cit. Pág. 250

por lo que respecta al levantamiento cartográfico de los términos serían peritos locales los que trazaron finalmente—salvo algunas excepciones (Jaén y La Mancha) en las que sí se pudo contar con la colaboración de geómetras- estos croquis, planos o mapas.

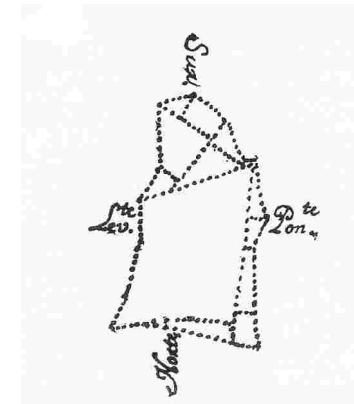
Como no hay mal que por bien no venga, son estas representaciones las que nos ofrecen la posibilidad de atender a aspectos de la percepción espacial que la cartografía oficial nos habría vedado. De hecho, la propia C. Camarero Bullón reconoce el valor documental de esta cartografía «popular» al apuntar en uno de sus trabajos la posibilidad de utilizar esta fuente «precisamente por su rudeza y simplicidad» para:

Realizar un completo estudio de cómo se percibía el espacio y cómo se reflejaba en sus representaciones: la desmesura en el ancho de los cursos de agua, la desproporción con que se señalan los molinos, batanes, iglesias, castillos, la simbología utilizada para representar otros accidentes, las denominaciones utilizadas para los puntos cardinales, la orientación que se da a las representaciones, etc.¹⁴⁴

En definitiva, algunas mediciones y representaciones de términos fueron realizadas por geómetras especializados como Juan de Molina, quien realizó el mapa de Villardompardo (Jaén).



Villardompardo (Jaén). Mapa original J. de Molina

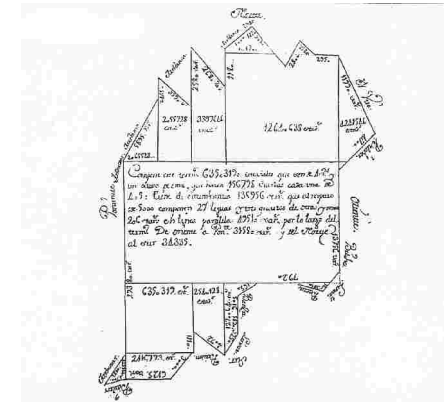


Villardompardo Resp. Generales. A.H.P.J.

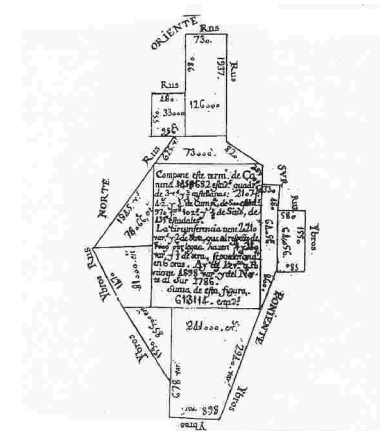
¹⁴⁴ *Ibidem*. Pág. 282

Se conoce el nombre de este técnico porque entre la documentación referida a los autos y diligencias de la operación se conserva este dibujo original incluido en el certificado de la medición, trasladado después un poco más simplificado al margen reservado para “la figura del término” en las Respuestas Generales, para luego ser reproducido de nuevo con un mayor grado de simplificación en las copias que se realizaron de estas Respuestas. Sin embargo, no es lo usual conocer el nombre de los autores de estas representaciones. De hecho, no hay constancia de sus nombres ni siquiera en las cuentas de gastos y salarios presentadas por las audiencias.

Otros términos medidos de forma precisa por agrimensores fueron los de Arjona, Baños de la Encina y Canena, también jiennenses. Como éstos, muchos otros términos debieron ser medidos por técnicos especializados mas no se conservan sus certificados, sólo la copia del dibujo ya simplificado incluido en el interrogatorio.



Baños de la Encina (Jaén) Resp. Generales



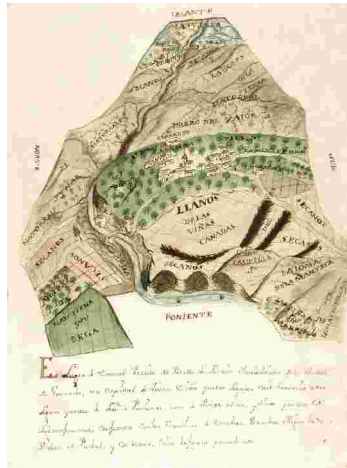
Canena (Jaén) Respuestas Generales.

Pero como decíamos un poco más arriba, en la mayoría de los casos se vieron obligados a recurrir a peritos del *pays*, esto es, a peritos locales con buenos conocimientos de las características topográficas y paisajísticas del término. Éstos no se limitaron a realizar cálculos de perímetros o superficies sino que realizaron verdaderas *vistas* en las que incluían lo más destacado del territorio. Esta circunstancia añade un punto más a nuestro favor en el sentido de que nos permite disponer de representaciones elaboradas por individuos insertos en el paisaje que representan, con todo lo que ello supone. No son sujetos extraños al territorio que tratan de dibujar sino que *pertenecen* a él, siendo esta situación la que sanciona los mecanismos de identificación, afiliación y apropiación que nos aportan las claves para la comprensión de sus representaciones.

Por último, podemos añadir como dato adicional que es posible detectar en el conjunto de dibujos del Catastro semejanzas en la ejecución de algunas representaciones lo que nos lleva a pensar, a tenor de esta especie de “tipologías de representación”, en que un mismo agrimensor o perito local pudo realizar los croquis de pueblos de una misma zona geográfica. Es lo que sucede, por ejemplo, en el Valle de Lecrín:



Chite y Talará (Granada, Catastro de Ensenada)



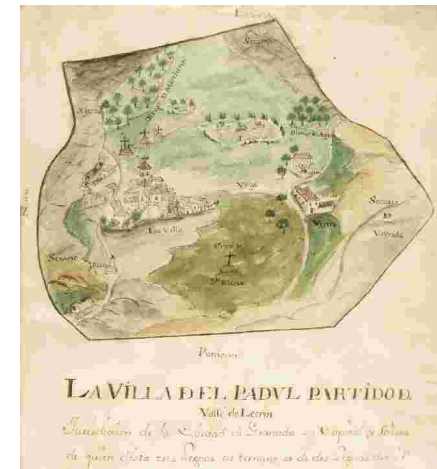
Dúrcal (Granada, Catastro de Ensenada)



Restábal (Granada, Catastro de Ensenada)



Nigüelas (Granada, Catastro de Ensenada)



Padul (Granada, Catastro de Ensenada)

VI.2 DIBUJANDO CONCEPTOS

¿Por qué este conjunto de imágenes constituyen una fuente de información espacial? ¿Qué es lo que nos permite utilizarlas como documentos en nuestra aproximación a la percepción del territorio? o dicho de otro modo más conciso, ¿cuál es su naturaleza?

VI.2.1 REPRESENTACIONES SUBJETIVAS DEL ENTORNO

Más allá de la definición general de dibujos, planos o croquis que venimos utilizando para referirnos a estas imágenes, han de ser consideradas ante todo como la expresión gráfica de una representación mental o imagen subjetiva del entorno, aquella que alberga en su mente el individuo que las realiza. Se constituyen, de este modo, en vehículo de expresión de una representación interna del espacio a la que difícilmente se podría acceder de otro modo.

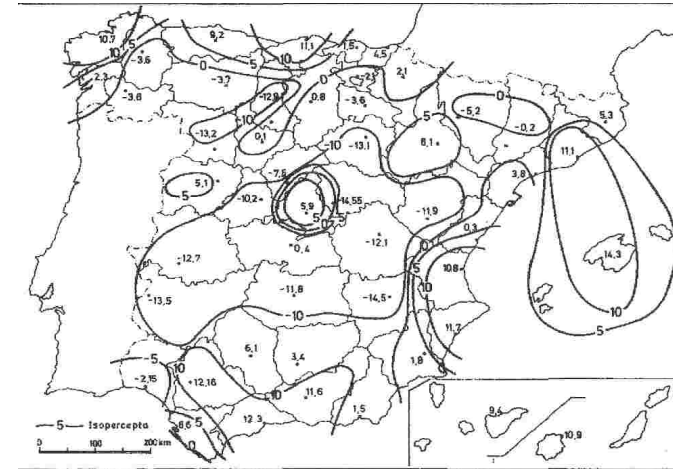
A partir de estas afirmaciones introducimos un nuevo concepto clave para la comprensión de cuanto venimos hablando hasta ahora. Un concepto en el que vienen a encajar como las piezas de un puzzle las nociones de percepción, representación y paisaje. Estos contenidos descritos y analizados hasta ahora de forma independiente adquieren unidad y coherencia al ser contemplados como los componentes de una estructura más compleja: el Mapa Cognitivo.

Aunque determinadas características de las representaciones con las que trabajamos nos llevan a hacer referencia a este fenómeno de los mapas cognitivos, reconocemos que hemos de ser prudentes en su abordaje. A lo largo de este capítulo revelaremos las razones que nos han llevado a dedicarle un espacio en nuestro estudio al mapa cognitivo, al tiempo que admitimos que hemos de referirnos a él con ciertas reservas. Conscientes de la complejidad que entraña este tópico de la cognición espacial, lo afrontaremos con la mayor claridad posible, reseñando solamente aquellos aspectos que más nos interesen para alcanzar nuestros objetivos. No nos adentraremos, pues, en vericuetos teóricos ni en laberintos interpretativos para intentar desentrañar un concepto tan controvertido.

Es su naturaleza de “archivo mental” el que, de hecho, le confiere tal complejidad; no en vano las principales discusiones teóricas y metodológicas que giran en torno al concepto de “mapa cognitivo” se derivan de la dificultad que supone acceder a una información que sólo tiene lugar en nuestra mente y de la que sólo se conoce su función –orientarnos en nuestros desplazamientos cotidianos- pero no la forma ni estructura con la que se nos revela. De lo que se está seguro es de que la información que conforma lo que viene a llamarse mapa cognitivo es captada a partir de nuestra experiencia perceptiva del entorno y que su lugar de ubicación es la región de nuestro cerebro conocida como hipocampo – donde se almacena y procesa la información espacial-. Esto ha conducido a que en ocasiones los investigadores se refieran a dicha información con las expresiones de imagen mental, representación subjetiva o, sobre todo, mapa

mental. Pero si pretendemos ser rigurosos con el empleo del vocabulario, el término más adecuado para referirse a esa representación mental subjetiva del entorno percibido sería el de “mapa cognitivo”.

De hecho, cuando el geógrafo norteamericano Peter Gould escribe su libro *Mental Maps* en 1966 se referirá en él a un fenómeno muy distinto al que más tarde, en los años 70, comenzó a denominarse como mapa cognitivo¹⁴⁵. P. Gould entendía por *mapa mental* la representación mediante isolíneas de los valores de preferencias espaciales manifestados por un conjunto de individuos sobre un determinado lugar. La influencia de esta técnica pionera en geografía para la representación de valores territoriales subjetivos, tras extenderse por los Estados Unidos y Reino Unido, llegó hasta nuestro país dando lugar a trabajos como el de José Estébanez Álvarez¹⁴⁶ del que reproducimos el siguiente ejemplo:



Mapa mental de España. Preferencias residenciales

Pero este tipo de representaciones o mapas mentales mediante los cuales se expresan preferencias geográficas poco tienen que ver con lo que los geógrafos y psicólogos ambientales denominan mapas cognitivos. Una definición un tanto tosca pero que ilustra bien a qué nos referimos cuando hablamos de Mapa Cognitivo es la que dio el psicólogo Stanley Milgram en los años 70:

El dibujo de la ciudad que una persona lleva en su mente: las calles, barrios, plazas que son importantes para ella, de alguna forma enlazadas y con una carga emocional adjunta a cada elemento¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Gould, Peter: *Mental Maps*. Ed. Routledge. London, 1966

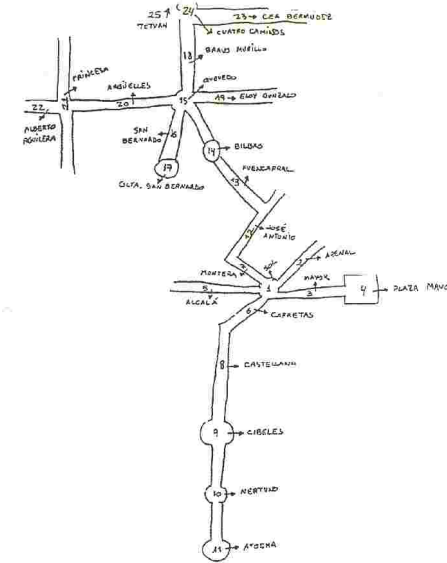
¹⁴⁶ Estébanez Álvarez, José: “Problemas de interpretación y valoración de los mapas mentales” en *Anales de Geografía*, Universidad Complutense. Nº1, 1981. Págs. 15-40. En el mapa que reproducimos se representan mediante isolíneas las preferencias residenciales manifestadas por un grupo de estudiantes españoles encuestados.

¹⁴⁷ Stanley Milgram fue un psicólogo americano famoso por sus experimentos sobre la obediencia a la autoridad. No obstante, también escribió algunos artículos sobre los comportamientos espaciales de los individuos. Uno de los más destacados es: “The experience of living in cities” en *Science* vol. 107. nº 3924, 1970. Págs. 1461-1468.

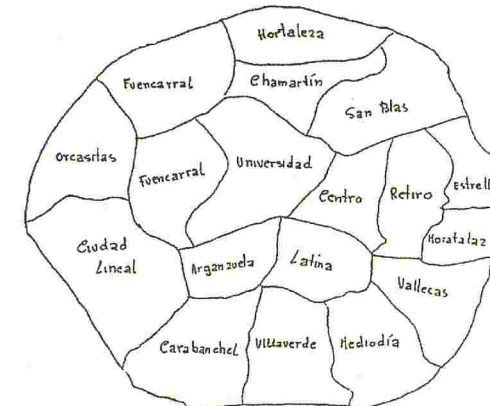
Una segunda definición más técnica nos la proporcionan los geógrafos Roger M. Downs y David Stea:

El mapa cognitivo es un constructo que abarca aquellos procesos que posibilitan a la gente adquirir, codificar, almacenar, recordar y manipular la información sobre la naturaleza de su entorno. Esta información se refiere a los atributos y localizaciones relativas de la gente y los objetos del entorno, y es un componente esencial en los procesos adaptativos y de toma de decisiones espaciales¹⁴⁸.

Dicho de una manera más directa, el mapa cognitivo puede definirse como «una representación interna de la información sobre el entorno que los individuos adquieren por medio de sus encuentros con el medioambiente»¹⁴⁹.



Mapa cognitivo de Madrid, estilo cognitivo secuencial



Mapa cognitivo de Madrid, estilo cognitivo espacial

¹⁴⁸ Downs, R.M. and Stea, D. (eds.): *Image and Environment: Cognitive Mapping and Spatial Behavior*. Ed. Aldine. Chicago, 1973.

¹⁴⁹ Gärling, Tommy: "La metáfora del mapa cartográfico en los estudios sobre los mapas cognitivos urbanos" en *Anales de Geografía*. Universidad Complutense. Nº 9, 1989. Págs. 21-34.

Teniendo en cuenta estas definiciones, más que en los mapas mentales de Peter Gould, hemos de buscar los antecedentes de los mapas cognitivos en los *mapas imaginarios* de C. Trowbridge. En el artículo escrito por este geógrafo en 1913 con el título “On Fundamental Methods of Orientation and Imaginary Maps”¹⁵⁰ ya se hablaba de las imágenes mentales sobre el espacio que permiten al hombre fijar direcciones entre distintos puntos geográficos. No obstante, quien utilizó por primera vez en una publicación científica el término “mapa cognitivo” procedía del ámbito de la psicología; nos referimos a Edward Tolman y a su trabajo editado en 1948 “Cognitive maps in rats and men”¹⁵¹. En él demostró la existencia de una especie de “mapa de rutas” en la mente de las ratas que les orientaba en sus desplazamientos en busca de comida.

Siguiendo con este escueto repaso bibliográfico hemos de mencionar otras dos obras que han acabado convirtiéndose en hitos o referentes clásicos en lo que respecta a la cognición espacial. Nos referimos al trabajo de Piaget e Inhelder *La représentation l'espace chez l'enfant* y, sobre todo, al conocido libro de Kevin Lynch *The image of the city*¹⁵² publicado en 1960. Este último sentó unas sólidas bases en los estudios sobre percepción urbana a partir de sus cinco famosos componentes o elementos espaciales que detectó como constantes en las percepciones y representaciones del entorno: límites, sendas, barrios, nodos e

¹⁵⁰ Trowbridge, C.: “On fundamental Methods of orientation and imaginary maps” en *Science*, vol. 38, 1913. Págs. 888-897

¹⁵¹ Tolman, Edward C.: “Cognitive maps in rats and men” en *Psychological Review*, 55(4), julio 1948. Págs. 189-208

¹⁵² La referencia de su versión española es: Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili. México, 1985.

hitos. Preocupado por el concepto de *legibilidad* urbana, esto es, la capacidad que posee un entorno de ser reconocido con facilidad y organizado en unidades coherentes, K. Lynch concluía que dicha legibilidad del entorno depende de su capacidad de ser aprehendido por el observador como una unidad coherente en la que es posible reconocer su forma, límites, estructura interna (barrios), puntos de confluencia (nodos) y elementos de significado (hitos).

Casi cinco décadas de investigación en este campo han dado lugar a las necesarias revisiones de este modelo y a propuestas alternativas pero, aún así, el esquema de Lynch ha logrado sobrevivir al olvido y a las críticas para continuar siendo un punto de partida legítimo en los estudios de percepción urbana.

Se afirma que estas categorías espaciales descritas por Lynch aparecen recogidas como parte de la información visual que conforman los mapas cognitivos. No obstante, nos interesa señalar en lo que respecta a dichas categorías perceptivas que tanto su peso en las representaciones mentales como su significado son variables sujetas a multitud de factores. Ya hablamos de ello cuando tratamos el tema de la percepción del paisaje. Recordemos, pues, cuando decíamos que la edad, el sexo o la extracción social de los observadores, el uso que hacen del espacio, su experiencia vital en el entorno, etc. influyen en la percepción del medio y, por tanto, en las representaciones mentales del mismo. También el Tiempo, entendido como categoría histórica, influye en la percepción humana al convertirse en agente transformador de significados. Al margen de las transformaciones físicas sobre el paisaje que infringen los distintos procesos

históricos que se van sucediendo –con sus respectivos modos de producción, relaciones sociales, etc.-, también el universo de los significados se mostrará maleable en manos del Tiempo histórico. Más sutiles y menos contundentes que las heridas físicas sobre el territorio, los cambios en las concepciones territoriales aparecen, no obstante, como el punto de origen de cualquier transformación, por lo que el historiador deberá remitir a ellos para comprender ordenaciones, usos y proyecciones espaciales en épocas históricas determinadas.

Es este un campo de trabajo interesante pero muy complejo que requiere una profunda mirada analítica. Pero en este momento nos conformamos con afinar nuestra visión para desentrañar no tanto esos cambios en las concepciones territoriales–pues nos llevaría a un estudio comparado que no es el caso- sino las expresiones gráficas de una concepción espacial alternativa a la construida por la cartografía científica sujeta al poder que es a la que el historiador suele atender. En ese análisis nos dirigiremos a las formas, pero para llegar a los significados que ellas dibujan, entendiendo que aunque las categorías perceptivas permanezcan constantes –límites, sendas, barrios, nodos e hitos-, no sucede así con el sentido o el significado que se les adjudica a cada una de ellas. Esta es la clave que nos permite elaborar un discurso histórico de la percepción del espacio.

Un ejemplo nos puede ayudar a entender nuestra propuesta interpretativa que desarrollaremos en la tercera parte de este estudio. Si bien los límites de los medios urbanos aparecen como una categoría espacial constante en los mapas cognitivos, su grado de definición y nitidez en las percepciones de los individuos

variará en función del segmento histórico observado. A groso modo, si las ciudades en el pasado eran concebidas como unidades coherentes y definidas, con formas y límites bien delimitados, el proceso urbano que tiene lugar a partir del siglo XIX y que fue desdibujando esos límites –reales y subjetivos- acabará convirtiendo los centros urbanos en masas, muchas veces informes y viscosas difíciles de asir mentalmente por el ciudadano. El límite o borde como categoría espacial sigue estando presente en las representaciones mentales de los individuos –en sus mapas cognitivos-, pero tanto su naturaleza como su significación se han visto modificados por el acontecer histórico. En este sentido puede resultar interesante que el historiador atienda a este tipo de información espacial que hasta no hace mucho tiempo se mostraba como coto exclusivo de geógrafos y psicólogos ambientales.

LA IMAGEN COMO INTERMEDIARIA

Sergi Valera y Enric Pol nos recuerdan el redescubrimiento que experimentaron en los años 60 y 70 temas como el de la percepción, la memoria, el pensamiento, las imágenes mentales, etc. Una auténtica “Revolución Cognitiva” que encumbró como tópicos principales de la cognición espacial al fenómeno perceptivo y a los mapas cognitivos¹⁵³. Su desarrollo coincidió con el impulso de lo

¹⁵³ Son dos psicólogos sociales de la Universidad de Barcelona cuyos trabajos se enmarcan dentro de la Psicología Ambiental. Dentro de esta disciplina han realizado importantes aportaciones, fundamentalmente en lo que se refiere al concepto de identidad social urbana y a los mecanismos de apropiación espacial. Haremos referencia a algunos de sus trabajos más importantes a lo largo de

que vino a llamarse la Geografía de la Percepción y el Comportamiento, una rama de la Geografía Cultural que tendría como punto de partida los postulados teóricos de Kenneth E. Boulding. Desde un enfoque híbrido entre la economía y la sociología, Boulding definió lo que acabaría convirtiéndose en el “lema” de los geógrafos de la percepción y el comportamiento:

... es la imagen lo que determina el comportamiento real de cualquier organización u organismo. La imagen actúa como un campo magnético: el comportamiento gravita hacia la parte más valorada de ese campo¹⁵⁴.

David Lowenthal con sus trabajos sobre los comportamientos en el espacio urbano acabaría por sentar las bases de este movimiento que tanto influencia ha ejercido y sigue ejerciendo en las distintas disciplinas preocupadas por la percepción del espacio¹⁵⁵.

De manera que aquellos que se interesan por este fenómeno, sea cual sea su disciplina científica, toman de la Geografía de la Percepción esta base

estas páginas, pero nos gustaría destacar un estudio sobre las representaciones sociales del medio ambiente en el que utilizaron material visual: Enric Pol, Ángela A. Castrechini y Vidal Tomeu, “Las representaciones sociales del medio ambiente: el papel de la fotografía” en *Revista de Psicología Social*. Vol. 22, nº 3, 2007. Págs. 267-278. Se analizaron 266 fotografías procedentes de los diarios La Vanguardia y El País en su edición barcelonesa (1992-2002) con el fin de averiguar el papel jugado por la fotografía en la construcción de las representaciones sociales del medio ambiente.

¹⁵⁴ Boulding, Kenneth: *The image: Knowledge in life and society*. University of Michigan Press 1956.

¹⁵⁵ Su trabajo más importante en este sentido es un artículo publicado en 1961: “Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology” en *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 51, nº3. Págs. 241-260

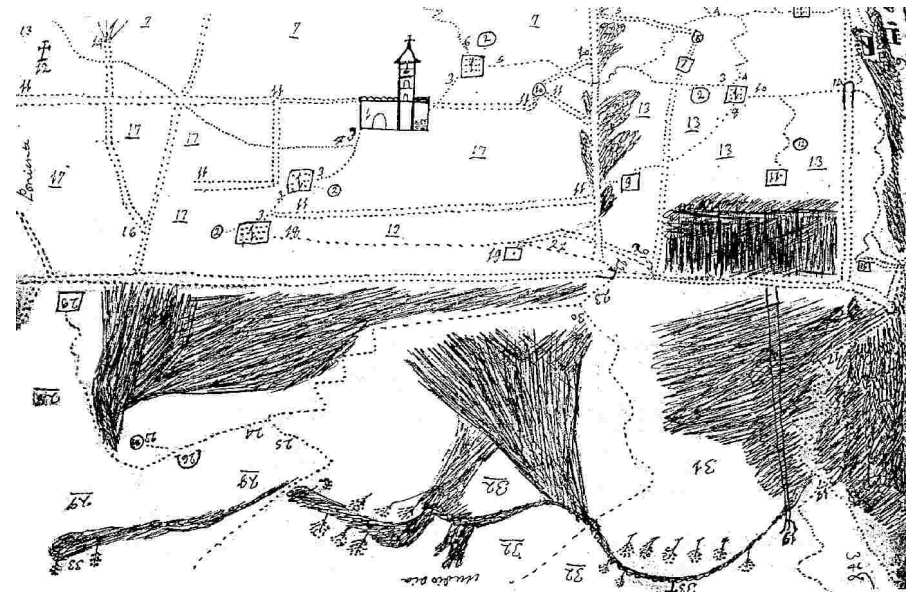
teórica y coinciden en señalar a la imagen subjetiva del espacio como el filtro que media entre el entorno real y el comportamiento del individuo en dicho espacio.

En la convicción de esa estrecha relación entre imagen mental del espacio y comportamiento espacial del individuo que se desenvuelve en él se justifica el que cada vez sean más los profesionales que deciden incorporar a sus estudios previos las representaciones espaciales de la población. Indagan en las percepciones locales por considerarlas un estimulante punto de partida para sus decisiones arquitectónicas y/o urbanísticas. Conciben las *imágenes mentales* elaboradas por los habitantes de los paisajes urbanos o rurales como un factor decisivo para las actividades de diseño o intervención espacial pues son las que ponen el acento en la valoración de sus lugares, las que traducen los distintos grados de satisfacción o insatisfacción con respecto a los componentes y estructuras espaciales, las que condicionan los comportamientos... en definitiva, las que proporcionan las claves para la interpretación espacial que debe anteceder a cualquier proyecto de actuación. Acceder a dichas imágenes mentales se impone como una condición indispensable para aquellos profesionales sensibles a las percepciones de aquellos que darán sentido -al habitar y vivir en ellos- a los espacios que diseñan o rehabilitan.

Sin embargo, desde aquellos primeros trabajos que pusieron los cimientos de la Geografía de la Percepción y el Comportamiento, muchos han sido los investigadores que se han preocupado por la imagen mental o subjetiva del espacio bajo otros enfoques o perspectivas. Para ellos, el mapa cognitivo o las

representaciones gráficas mediante las que se exteriorizan, no siempre tienen que tener como objetivo fundamental el conocimiento de la conducta espacial de los individuos o bien resolver las incógnitas acerca de los procesos de percepción urbana. Además de éstos, este tipo de material puede concebirse también como una herramienta para estudiar, por ejemplo, “la ciudad percibida”. O en nuestro caso, el entorno de las comunidades rurales de Andalucía en el siglo XVIII.

En esta línea pero incorporando la dimensión temporal, los historiadores podemos utilizar, por tanto, documentos históricos tales como las representaciones del territorio para acceder a las percepciones del espacio en el pasado. No nos interesan las conductas espaciales sino la percepción de determinados aspectos del territorio como son los límites o las relaciones interlocales, la percepción del paisaje, la identidad del lugar, etc. En este sentido, los dibujos que componen nuestros corpus documentales pueden ser considerados, en cierta medida, como las exteriorizaciones de esos archivos mentales que albergan información sobre el entorno, con la peculiaridad añadida de ser testimonios del pasado, concretamente, de la realidad territorial andaluza percibida en la segunda mitad del siglo XVIII.



Mecina Fondales (Granada. Croquis enviado a Tomás López)

De modo que, más que la imagen como intermediaria –entre el entorno real y la conducta espacial- nos interesa la *imagen como resultado*, como producto de esas percepciones, concepciones e identificaciones del hombre con el territorio.

Pero de nuevo se suscita otro interrogante ¿podemos realmente acceder a esas percepciones, ideas o conceptos subjetivos de una colectividad mediante las representaciones que realizan de su entorno? ¿Es válido el dibujo para acceder a esos “archivos mentales”? Entramos de lleno en una aguda polémica

sobre la validez de los procedimientos utilizados por los investigadores para acceder a este tipo de informaciones.

LA IMAGEN COMO RESULTADO

A estas alturas ha debido quedar claro que por mapa cognitivo hemos de entender la representación mental que el individuo elabora sobre el medio que le rodea y que le guía u orienta en sus desplazamientos. Si lo deseamos, podemos remitirnos a la definición dada por Constancio de Castro para quien «el mapa cognitivo es o consiste en un dispositivo mental que nos orienta a diario en nuestra navegación urbana»¹⁵⁶. Pero, ¿de qué naturaleza es esa representación? ¿Qué forma o qué estructura guarda en nuestra mente? Y sobre todo, ¿cómo podemos acceder a ella?

En realidad el término “mapa” no es más que una ficción, o como dicen algunos autores “una metáfora”, ya que la forma en la que se registra dicha información espacial poco tiene que ver con un mapa cartográfico convencional o con un plano¹⁵⁷. Tampoco se trata de una imagen global que domina el escenario

¹⁵⁶ Castro Aguirre, Constancio de: “Mapas cognitivos, qué son, cómo explorarlos” en *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. 1999. 3(3). Págs. 1-11.

¹⁵⁷ No obstante, aunque esta es la opinión más aceptada, hay quien defiende la validez del término “mapa” para referirse a estas representaciones mentales del espacio percibido. Es el caso de Tommy Gärling, quien en su artículo “La metáfora del mapa cartográfico en los estudios sobre los mapas cognitivos urbanos” acepta como válida la comparación del mapa cognitivo con el mapa cartográfico convencional: «El tipo de información espacial representada en los mapas cognitivos puede tener las mismas propiedades geométricas euclidianas de los mapas cartográficos (...). Parece ser que las personas tienen la habilidad para representar en sus mapas cognitivos distancias

espacial como lo haría una panorámica realizada a “vista de pájaro”. ¿De qué se trata entonces? Para dar una respuesta convincente hay que prestar atención a la manera en que el hombre capta el espacio por el que se desplaza, esto es, mediante secuencias o visiones sucesivas. Constancio de Castro lo describe de la siguiente manera:

... la captación perceptual de un entorno ambiental trasciende a la percepción de objetos aislados. Es así como nace un nuevo concepto de percepción espacial al considerar que ese entorno se capta en visiones sucesivas, las cuales se van empalmando en la medida en que nos desplazamos a través del susodicho entorno. Es decir, no existe una captación global del entorno como sucede con objetos aislados [...] sino una operación integradora de las percepciones a través del tiempo¹⁵⁸.

Otros investigadores prefieren hablar de *visiones seriadas*, *secuencias urbanas* o *secuencias visuales* para referirse a esas visiones parciales que quedan sintetizadas en la imagen mental sobre el medio percibido. Nos resulta especialmente sugerente la definición de “secuencia” que recogen las arquitectas M. Briceño y B. Gil, como «serie sucesiva de momentos perceptivos». Son esas sucesiones de momentos perceptivos las que integran la información contenida en los mapas cognitivos:

_____ y direcciones geoméricamente de la misma forma que se representan en los mapas cartográficos».

¹⁵⁸ Castro Aguirre, Constancio de: “Mapas cognitivos...” Op. cit.

Constituyen el mecanismo utilizado por el hombre que percibe el entorno urbano; ellas forman la base fundamental para construir las imágenes provenientes del entorno edificado. El hombre descubre en cada secuencia urbana elementos que le permiten, a partir de la percepción de las mismas, encontrar las relaciones de las partes entre sí y con el conjunto¹⁵⁹.

Teniendo en cuenta estas premisas entendemos que la información que recogen los individuos a partir de esas *visiones seriadas* del medio no quede registrada en su mente bajo la forma de un plano, mapa o vista de pájaro. Tales representaciones mentales no constituyen imágenes globales o de conjunto sino información espacial parcial y discontinua, registrada a partir de momentos perceptivos. Para Constancio de Castro lo que mejor resume dicho fenómeno sería «la visión secuencial de hitos orientativos a lo largo de un recorrido, sin que ello suponga una visión panorámica del conjunto urbano a vista de pájaro».

Sin embargo, hemos de diferenciar este fenómeno perceptivo del procedimiento o procedimientos utilizados para exteriorizar dicha información. De alguna manera, ese cúmulo de momentos perceptivos quedará sintetizado en un esquema de representación gráfica que pretende cierta unidad, coherencia, orden y relación.

Este «constructo hipotético» que es el mapa cognitivo se nos hace visible a partir de determinadas manifestaciones, eso sí, siempre aproximadas a aquel esquema mental. Una de esas manifestaciones o exteriorizaciones, quizá la más popular entre los investigadores españoles, es el *dibujo*.

Aunque el mapa mental auténtico es el que se lleva y se utiliza en la cabeza, para estudiarlo hay que trasladarlo al papel, proceso suficientemente preciso como para mantener sus características principales¹⁶⁰.

La realización de un croquis suele ser el ejercicio más recurrente para acceder a ese dispositivo mental que alberga la información espacial. Se trata de la técnica más utilizada y a la que se le da mayor crédito cuando se trata de investigar los mapas cognitivos. La fe de algunos geógrafos en estos procedimientos deriva en afirmaciones tan tajantes como éstas: «Es éste [el croquis], sin lugar a dudas, el método más eficaz de conocer la impronta que el uso y disfrute de “su” ciudad deja plasmada en la mente de cada persona».

En los estudios de percepción subjetiva del medio urbano los mapas cognitivos representan, sin duda, la síntesis más fidedigna del proceso de aprehensión mental por el individuo de ese espacio físico

¹⁵⁹ Briceño Ávila, Morella y Gil Scheuren, Beatriz: “Ciudad, imagen y percepción” en *Revista Geográfica Venezolana*. Vol. 46 (1), 2005. Págs. 11-33. (Pág. 20)

¹⁶⁰ Ponce Herrero, Gabino; Dávila Linares, Juan Manuel y Navalón García, María del Rosario: *Análisis urbano de Petrer: estructura urbana y ciudad percibida*. Universidad de Alicante. Alicante, 1994. Pág. 63.

[...]. Por otro lado, el examen de la forma en que esos mapas mentales son reproducidos en el papel –la porción de ciudad representada, la orientación del dibujo, la escena esbozada en primer lugar, la proporcionalidad de las distintas partes representadas, la minuciosidad de elementos informativos, etc.- aportan sugestivos matices a la interpretación de aquellos dibujos cognitivos, y ponen de manifiesto la imagen mental que cada ciudadano posee del entorno urbano en que se desarrolla su vida¹⁶¹.

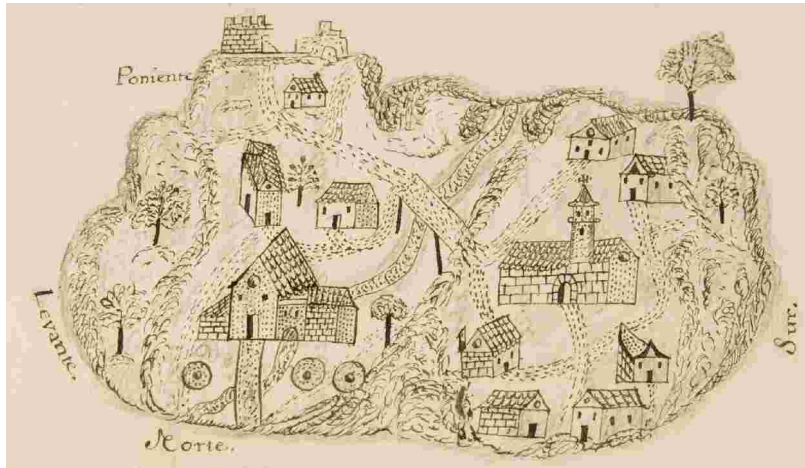
Junto a las encuestas, la elaboración de listas de lugares, el reconocimiento de diapositivas y la estimación de las distancias, la realización de un croquis o plano del entorno urbano suele estar presente en la mayoría de las pesquisas llevadas a cabo por los investigadores que se fijan como objetivo estudiar la percepción de la población sobre un determinado lugar. Lo usual es que en estos estudios se contemplen de forma conjunta los datos proporcionados por diversos métodos de investigación. Dada la complejidad del proceso perceptivo, se requiere la complementariedad de varias técnicas para su estudio. De hecho, la realización de los croquis suele incluirse como ejercicio gráfico entre las preguntas que conforman el cuestionario o la encuesta a la que se somete a los ciudadanos seleccionados para la investigación. Estas cuestiones versan sobre los lugares, trayectos y magnitudes, pero también sobre emociones y sensaciones de los distintos espacios de la ciudad o cualquier otro ámbito

¹⁶¹ *Ibidem*. Pág. 72

espacial. Las respuestas, «también cartografiables», ayudan en la tarea de «bosquejar con un alto grado de fiabilidad la imagen subjetiva de cada persona en un plano general de síntesis»¹⁶².

No pretendemos hacer un ejercicio de comparación entre este tipo de trabajos sobre la percepción del medio urbano y el material histórico del que disponemos como fuente documental. Ni al cartógrafo Tomás López ni a los responsables de idear el cuestionario del Catastro les movía el interés por conocer las percepciones de la población a la que iban dirigidos. Sin embargo, la naturaleza de la información que resultó de tales averiguaciones puede ser utilizada por el historiador con ese fin. Porque más allá de la información socioeconómica que contienen las respuestas, es posible rastrear en ellas – fundamentalmente en las imágenes- valoraciones y apreciaciones de sus respectivos territorios, por lo que constituyen un material notablemente significativo para la aproximación al universo de las percepciones. Pero no sólo las respuestas, también el carácter de las preguntas –la significación y relevancia prestada a determinados aspectos- nos orientan sobre la idea de territorio que subyace en todo el proceso.

¹⁶² *Ibidem*. Pág. 64



Casarabonela (Málaga, Catastro de Ensenada)

En tanto que nuestras imágenes traducen información espacial sobre un «entorno de familiaridad» recogida a partir del proceso perceptivo de quien está en contacto directo con él, podemos asimilarlas a las manifestaciones gráficas de unos esquemas mentales o mapas cognitivos. Y si bien el cúmulo de información espacial que componen dichos mapas cognitivos difícilmente puede equipararse a un plano, mapa o vista de pájaro, puesto que la información visual que ofrece el entorno se capta a partir de “golpes” perceptivos, no puede negarse que al exteriorizar dicha información el individuo realiza un esfuerzo de síntesis y relación entre los distintos elementos que conforman su representación mental para ofrecer una visión de conjunto global, unitaria y coherente. La información fragmentada, parcial, discontinua y selectiva del entorno obtenida a partir de la percepción, se

articula para dar como resultado una imagen del espacio que sea inteligible y comunicativa. Tal vez el recurso del croquis o dibujo no sea el más adecuado para acceder a la verdadera estructura del mapa mental, pero sin duda constituye el método más extendido entre los investigadores para acceder a las percepciones espaciales de los individuos por su inmediatez, accesibilidad y carácter visual.

Coincidimos con Boira i Maiques en señalar que no todos los estudios que se aproximan al estudio del espacio subjetivo o la percepción espacial deben enmarcarse dentro del contexto investigador de la Geografía de la Percepción y el Comportamiento:

¿Continua siendo apropiado hablar de una "geografía de la percepción y del comportamiento" para todo estudio que analice, de alguna forma, el espacio subjetivo o mental? [...] La pluralidad de enfoques y la multiplicación de intereses en el seno de los estudios sobre esta materia han hecho que aquella etiqueta que hiciera fortuna en los años setenta y ochenta, se nos muestre incapaz de aglutinar trabajos cada vez más divergentes en sus técnicas, métodos y orientaciones teóricas¹⁶³.

Por tanto, no se nos puede achacar que en nuestro estudio de la percepción del espacio no prestemos atención a las conductas o comportamientos espaciales. Primero, porque no es ese nuestro objetivo; como historiadores, el

¹⁶³ Boira i Maiques, Josep Vicent: “Castro, Constancio de: *La Geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*”. En *Biblio 3W Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, nº 127. Diciembre, 2998.

interés que podemos mostrar por la percepción del espacio debe ser necesariamente distinto al que movería a un geógrafo. Y segundo, por la razón obvia de que tratamos con sujetos históricos a los que sólo podemos acercarnos a partir de los vestigios que nos han dejado y que hemos conservado, por lo que la observación directa de sus conductas espaciales no resulta viable en modo alguno. Tampoco es nuestra intención la de indagar en las interioridades de la mente; de ese archivo mental que alberga información sobre el entorno percibido sólo nos interesa el resultado de su proyección sobre el papel.

Mapa-cognitivo y conducta espacial no siempre tienen que ir cogidos de la mano. Aun cuando la palabra “orientación” sea fundamental en la definición de “mapa cognitivo”, su análisis no tiene por qué ceñirse exclusivamente al estudio de las conductas espaciales. Si así fuera, los historiadores poco tendríamos que hacer con un material de este tipo, y sin embargo nos resultan útiles como expresiones gráficas de una determinada manera de “mirar” e interpretar el territorio. Si al percibir el medio lo que hacemos es «organizar en nuestras mentes un conocimiento del mundo que nos rodea» y más aún, si «a ese conocimiento del mundo le incorporamos nuestras experiencias pasadas, nuestra vida emotiva y nuestras expectativas de futuro»¹⁶⁴, nuestras representaciones mentales del medio deben necesariamente incorporar más valores que el de la orientación. Si los mapas cognitivos son fruto de nuestras percepciones espaciales, el contenido de su información, aún cuando se ponga al servicio de nuestro deambular cotidiano,

¹⁶⁴ Castro, Constancio de: *La Geografía en la vida cotidiana: de los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997. Pág. 29

deberá recoger las distintas dimensiones del espacio que se nos descubre mediante la percepción: el real, el simbólico y el imaginario.

Por tanto, son muchos los caminos que pueden seguirse tomando como punto de partida la subjetividad del espacio. Porque éste no está construido únicamente de distancias y direcciones. Hay que reconocer, como hace Boira:

La existencia de dos tipos de espacio, uno absoluto y otro mental, uno reflejado en la cartografía oficial, los datos estadísticos y la escuadra y cartabón y otro que nace de la palabra (la percepción, la opinión, las preferencias, la valoración, la descripción) y de los hechos (los desplazamientos y el comportamiento) de los ciudadanos, de quienes viven diariamente ese mismo espacio¹⁶⁵.

Esa dimensión simbólica del espacio que asocia significados a las formas de los elementos percibidos y a las relaciones que se dan entre ellos es la que nos interesa estudiar en las representaciones de los términos municipales.

En conclusión, si para la Geografía de la Percepción y el Comportamiento la imagen mental del espacio es considerada una intermediaria entre la realidad física y la conducta espacial de los individuos, para nosotros, la imagen gráfica nos interesa como resultado visual o expresión de aquella representación subjetiva y, por tanto, como instrumento para acercarnos a la comprensión de las sociedades del pasado. De manera que esta aproximación

¹⁶⁵ Boira i Maiques, Josep Vicent: “Castro...” Op. cit.

teórica al mapa cognitivo sólo tiene sentido si nos ayuda a arrojar algo de luz sobre la naturaleza de nuestras imágenes.

IMÁGENES / ESTILOS DE COGNICIÓN AMBIENTAL

Para terminar con el tema de las representaciones subjetivas del entorno vamos a hacer referencia a un último aspecto: los estilos de cognición ambiental. Éstos nos interesan en tanto que nos van a ayudar a comprender las características visuales de muchos de nuestros dibujos.

Si bien la imagen mental del medio percibido o mapa cognitivo resulta difícil de precisar desde un punto de vista formal y/o estructural, la representación gráfica mediante el cual el individuo exterioriza dicha imagen mental posee una serie de características formales y estructurales perfectamente explicables. Unas características que se vinculan directamente con el estilo de cognición ambiental propio del sujeto que realiza el dibujo.

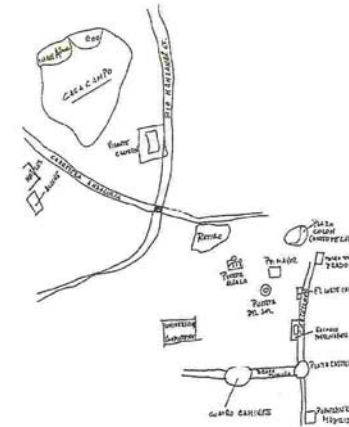
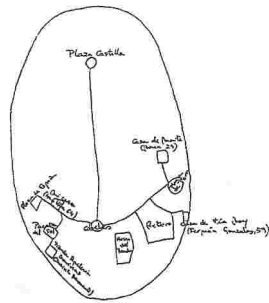
La expresión gráfica de los mapas cognitivos, es decir, su resultado visual, está directamente relacionado con los distintos modos o estilos en los que el hombre es capaz de aprehender el espacio. Asimismo se vincula con el estado de su desarrollo psicológico. De este modo, reconocemos diversas tipologías de mapas cognitivos en función de que consideremos un criterio de clasificación u otro.

Si contemplamos las representaciones subjetivas atendiendo al grado de desarrollo psicológico del individuo, nos encontraremos con la siguiente clasificación elaborada por los Roger Hart y Gary Moore a partir de los estudios realizados por Piaget sobre la adquisición del conocimiento espacial¹⁶⁶:

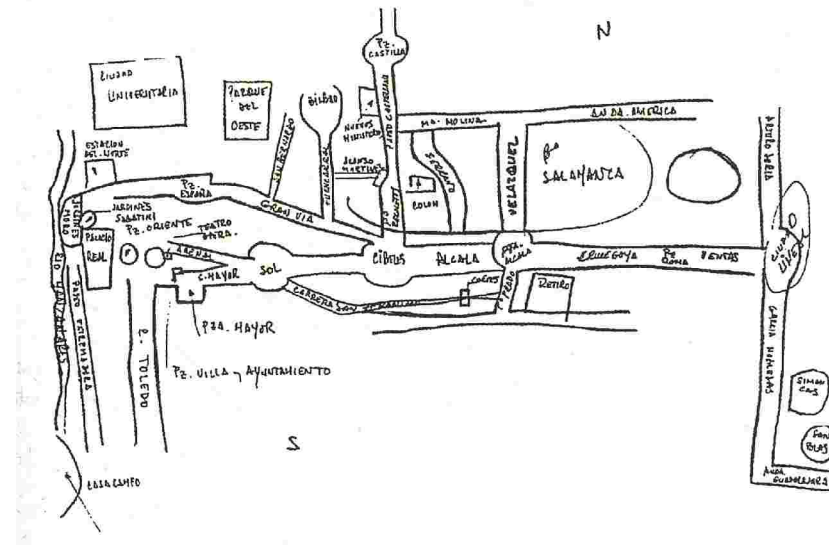
- 1) Sistema de referencia egocéntrico (también llamado, estadio “egocéntrico e indiferenciado”): en él, la representación corresponde a una organización en la que el propio individuo y sus acciones en el espacio son los ejes centrales. Por tanto, es un estadio en el que no hay posibilidad de distanciarse del entorno, de la experiencia ambiental.
- 2) Sistema de referencia fijo (“diferenciado y parcialmente coordinado”): la representación espacial se organiza en torno a elementos fijos y concretos, sin apenas conexión. En este estadio se da un cierto distanciamiento con respecto al entorno.
- 3) Sistema de referencia abstracto o coordinado (“diferenciado y abstracta y jerárquicamente coordinado”): la representación atiende a un patrón geométrico abstracto. Es el estadio más avanzado donde ya no existe ninguna referencia a la experiencia concreta.

¹⁶⁶ Aragonés, Ignacio y Américo María: *Psicología Ambiental*. Ed. Pirámide. Madrid, 1998.

Aunque los estudios de Piaget en los que se basa esta clasificación de los mapas cognitivos se refieren al conocimiento ambiental en los niños –describe el cambio progresivo que se produce en la habilidad de comprender el espacio y las relaciones espaciales en el período que va desde la infancia a la edad adulta-, el modelo propuesto por Hart y Moore es aplicable también al proceso de cognición ambiental experimentado por el adulto que se enfrenta por primera vez a un entorno hasta entonces completamente desconocido¹⁶⁷.



¹⁶⁷ En el primer caso, el dibujo corresponde al nivel egocéntrico que está ligado a la experiencia concreta de la ciudad. La persona no sabía distanciarse del dibujo, apareciendo reflejado su discurrir por la ciudad. El segundo dibujo corresponde al nivel diferenciado y parcialmente coordinado; en él se observa la organización de dos grupos de elementos urbanos resultándole al sujeto difícil su relación, lo que le lleva a cometer grandes errores en los intentos de unir los conjuntos de la ciudad dibujados. En el nivel de mayor desarrollo, el abstracto y jerárquicamente coordinado, el sujeto se distancia de la experiencia cotidiana y el dibujo del mapa de la ciudad se realiza uniendo los diversos elementos, de tal forma que resulta como un plano de la ciudad. Los croquis están tomados de Aragonés, Ignacio y Américo María: *Psicología Ambiental*. Op. cit., Págs. 53-54



Pero los tipos de mapas cognitivos que más nos interesan son aquellos que vienen definidos en función del modo de cognición ambiental que ponen en práctica los sujetos perceptores en su contacto con el entorno¹⁶⁸. El arquitecto Donald Appleyard –colaborador de Kevin Lynch en algunos trabajos- definió, en este sentido, dos principales “estilos cognitivos”:

- 1) Secuencial: configurado básicamente por sendas y nodos.
- 2) Espacial: configurado fundamentalmente por barrios e hitos

En el análisis urbano de la ciudad de Petrer (Valencia) al que nos referimos con anterioridad, sus autores utilizan la clasificación de Appleyard para definir los distintos tipos de mapas cognitivos que obtuvieron en sus investigaciones. Recurrimos de nuevo a este trabajo porque en él encontramos una descripción más precisa del contenido que aparece en los mapas cognitivos *secuenciales* y *espaciales* (también llamados por algunos autores “itinerantes” o “globales”). Los primeros presentan un diseño ejecutado:

¹⁶⁸ Juan Ignacio Aragonés recoge en su obra *Psicología Ambiental* una de las definiciones más exitosas de lo que algunos autores entienden por “cognición ambiental”: «El conocimiento, imágenes, información, impresiones y creencias que los individuos y grupos tienen acerca de los aspectos elementales, estructurales, funcionales y simbólicos de los ambientes físicos, reales o imaginarios, sociales, culturales, económicos y políticos» Op. cit. pág. 46.

A partir de itinerarios ideales o sendas que atraviesan la ciudad [o unidad espacial] por los puntos de mayor interés y que unen los elementos urbanos más destacados; se trata de planos *secuenciales* que recogen la ciudad como si se estuviese viendo a través de un recorrido turístico en autobús, esto es, en realidad constituyen una visión pobre de la realidad urbana, muy sesgada y constreñida a esos itinerarios elementales. En general se asocia estos planos más simples con las personas menos instruidas y aquellas que se mueven menos por la ciudad: niños y amas de casa por ejemplo¹⁶⁹.

En cuanto a las representaciones de tipo “espacial” son unos planos en los que:

Se ha centrado más la atención en la representación de todos los elementos urbanos destacados, ubicándolos espacialmente de forma correcta, sin estar unidos necesariamente por sendas [...]. Responden a una percepción más completa de todas las partes de la ciudad, trascendiendo las sendas o itinerarios más comunes¹⁷⁰.

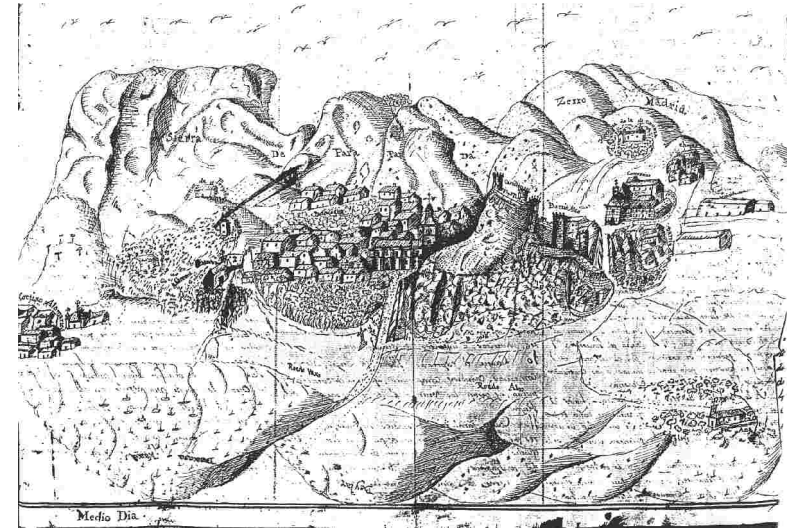
Al exponer los distintos tipos de representaciones subjetivas en función del modo o estilo cognitivo que posea el sujeto que ejecuta el dibujo no pretendemos más que ayudar a una mejor comprensión de nuestra fuente

¹⁶⁹ Ponce Herrero, Gabino; Dávila Linares, Juan Manuel y Navalón García, María del Rosario: *Análisis urbano de Petrer...Op.cit.* pág. 73.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

documental. Varias veces hemos destacado la variedad de dichas imágenes. Entre los motivos que justifican esa diversidad no podemos obviar las diferencias derivadas de los distintos modos de cognición o aprehensión del entorno. Teniéndolos en cuenta podremos argumentar mejor las diferencias, por ejemplo, entre el croquis de Mecina Fondales, reproducido unas páginas más arriba y el de Íllora.

El primero constituiría un ejemplo del tipo *secuencial* al destacar las distintas sendas que determinan los itinerarios, con la peculiaridad de que de forma paralela a la identificación de los caminos para el desplazamiento de las personas, el autor del dibujo ha subrayado igualmente lo que podríamos llamar el “itinerario del agua”. El segundo ejemplo lo sería del tipo *espacial* en el que las sendas se dejan en un segundo plano para centrar la atención en los distintos “barrios” o zonas de la unidad poblacional y en los hitos o mojones –elementos singulares destacables del entorno percibido–.



Íllora (Granada, croquis enviado a Tomás López)

A pesar de habernos detenido en estos aspectos, no es nuestro objetivo elaborar aquí una clasificación rigurosa de nuestras imágenes con el fin de hacerlas encajar con cada una de las tipologías de mapas cognitivos descritas. Los motivos que nos han llevado a dedicar unas líneas a este asunto pueden resumirse en dos: el primero comprender mejor la naturaleza de nuestras imágenes y, por tanto, afinar nuestro análisis visual y nuestra interpretación al saber a qué nos estamos enfrentando. Y en segundo lugar, valorar en su justa medida unas representaciones que no en pocas ocasiones han sido tachadas de “naif” y sobre todo de “infantiles”. En parte, estos juicios han sido responsables de la falta de atención prestada a estos documentos gráficos por parte de los

investigadores. Mientras que las descripciones y respuestas escritas han sido objeto de estudios pormenorizados –de tinte económico, social, demográfico, etc.- desde hace décadas, son escasísimos los análisis de la información gráfica que los acompañan. El cómodo calificativo de “infantil” ha impedido ver en ellas la expresión gráfica de un particular modo de cognición espacial, el resultado de un proceso de percepción y apropiación del espacio y, en definitiva, la mirada de unos individuos que con sus representaciones, interpretan el territorio que se extiende ante ellos.

VI.2.2 REALISMO INTELECTUAL

Admitimos, por tanto, que estas imágenes pueden definirse como representaciones subjetivas del entorno percibido y hemos justificado y validado su utilidad para acceder a través de ellas al universo de las percepciones. Ahora comprobaremos qué estrategias de representación se emplearon en su ejecución. Es importante incidir en la naturaleza específica de este tipo de imágenes para comprender su contenido y elaborar, a partir de éste, nuestras interpretaciones.

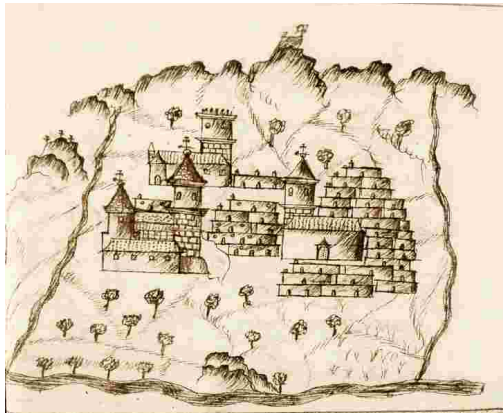
Aun cuando englobamos todas las imágenes dentro de la categoría de representaciones subjetivas del entorno, o exteriorizaciones de imágenes mentales sobre el espacio de experiencia, hemos de reconocer que no todas utilizan el mismo esquema de representación. Frente a aquellas que intentan plasmar los rasgos específicos de los componentes urbanos que caracterizan sus

escenarios de vida, otras recurren a la “equivalencia” frente al parecido; al concepto, frente a la representación fidedigna. Entre las primeras, las más numerosas, encontramos, por citar sólo algunos ejemplos, los dibujos de Huécija, Alicún (Almería), de Manilva, Marbella (Málaga), de Orce o Santa Fe (Granada). Mientras, dibujos que utilizan imágenes-tipo para expresar, por ejemplo, la “idea” de pueblo más que sus rasgos específicos, son: Montillana o Puerto Lope, Válor (Granada), Algatocín o Atajate (Málaga).

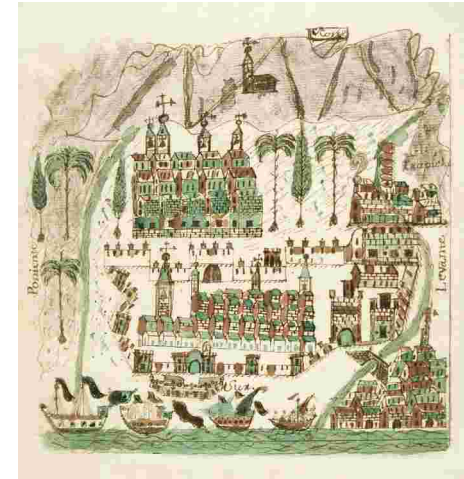
Más que esta diferenciación, nos interesa subrayar el valor de unas y otras para alcanzar nuestros fines. A pesar de los distintos grados de equivalencia o parecido, de abstracción o realismo, todas comunican conceptos, ideas... en definitiva, percepciones del espacio representado.



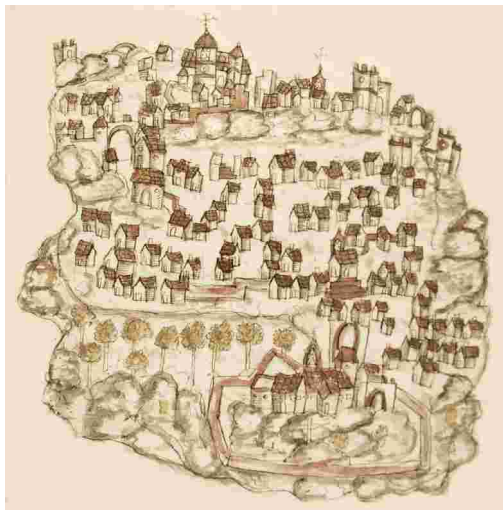
Alicún (Almería, Cat. De Enseñada)



Huécija (Almería, Cat. De Ensenada)



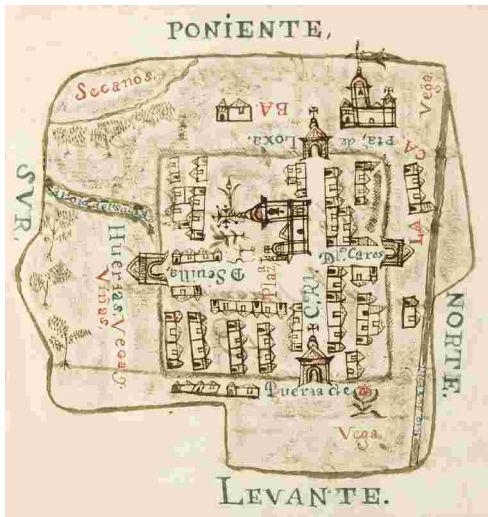
Marbella (Málaga, Catastro de Ensenada)



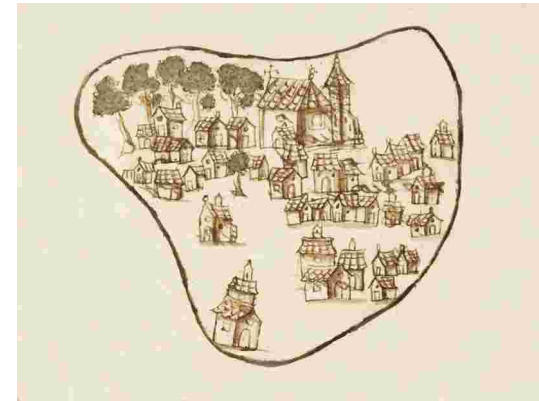
Manilva (Málaga, Cat. De Ensenada)



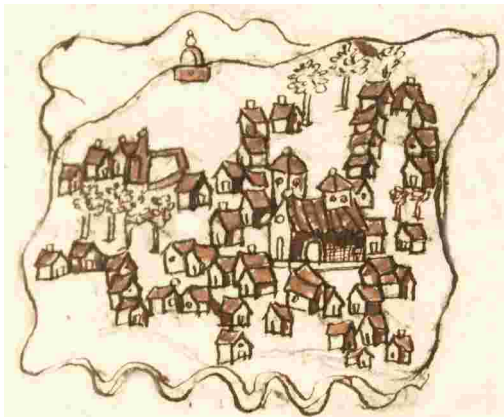
Orce (Granada, Catastro de Ensenada)



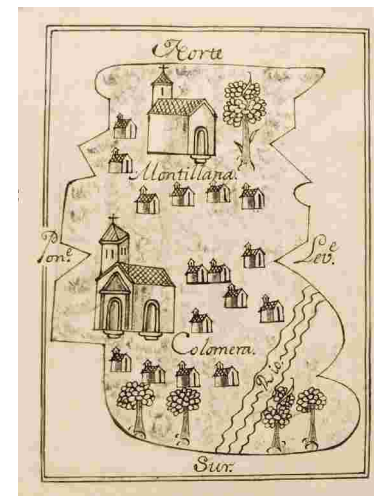
Santa Fe (Granada, Catastro de Ensenada)



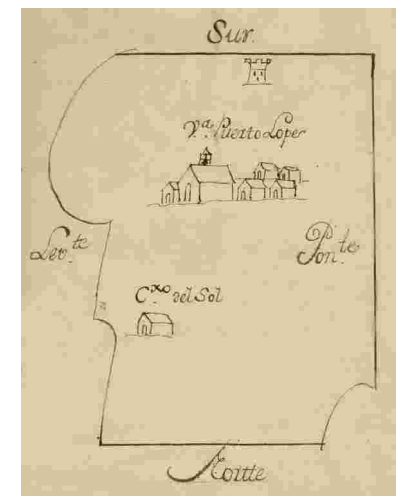
Atajate (Málaga, Catastro de Ensenada)



Algotocín (Málaga, Catastro de Ensenada)



Montillana (Granada, Cat. Ens.)



Puerto Lope (Granada, Cat. Ens.)



Válor (Granada, Cat. De Ens.)

Gombrich hablaba de “realismo intelectual” para referirse a ese dibujo en el que el autor, más que expresar *lo que ve*, plasma *lo que sabe*. Aunque se trata de un concepto tradicionalmente ligado a los estudios sobre la evolución del dibujo infantil, algunos autores lo utilizan para referirse al tipo de representaciones que se basan más en la equivalencia conceptual que en el parecido visual.

Mediante la sustitución de la idea de “parecido” por la de “equivalencia” es posible llegar a reconocer que el significado de una imagen quizás dependa menos del “parecido” (que aseguraría el reconocimiento de las formas) que de la captación de esa “promesa de significado” que parece acompañar a toda organización plástica¹⁷¹.

¹⁷¹ Zunzunegui, Santos: *Pensar...Op. cit.* Pág. 60

Martine Joly, inspirándose en el concepto de realismo intelectual de Gombrich, escribía lo siguiente:

Los dibujos infantiles, o incluso los dibujos del arte primitivo, también prueban que son “imágenes conceptuales”: de esta forma, los dibujos de una casa o de un árbol (un cuadrado, ventanas, una puerta, el techo, la chimenea, humo; un tronco, ramas, hojas, raíces) representan más bien “ideas” de casa o de árbol que tal casa o tal árbol en particular. [...] Porque el arte es de naturaleza “conceptual” nos permite precisamente reconocer, más allá de su estilo, todas las formas de representación¹⁷².

Recordemos el ejemplo de la *Crónica de Nuremberg* en la que se repetían las mismas xilografías bajo nombres de distintas ciudades (como Damasco y Mantua) puesto que la función del grabado en ese caso no era representar un lugar concreto sino el concepto de ciudad, concretamente, la «imagen tipo» de una ciudad medieval.

Y, por supuesto, Rudolf Arnheim en su obra *Arte y Percepción visual* sentenciaba que:

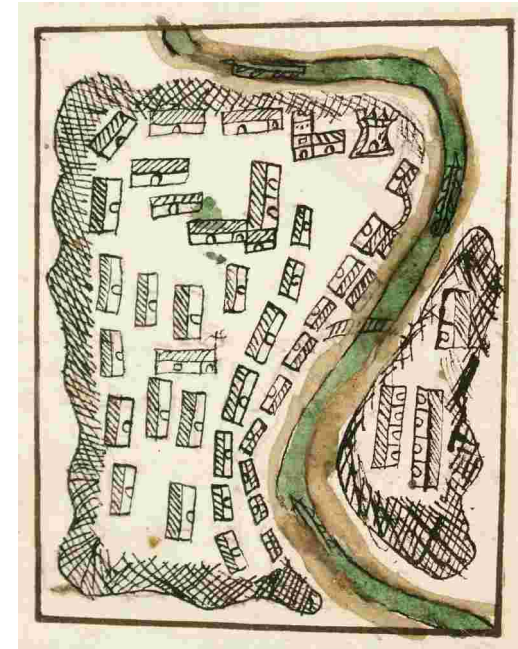
La tendencia a la forma más simple, por ejemplo, gobierna las actividades del organismo a un nivel fisiológico y psicológico tan

¹⁷² Joly, Martine: *La imagen... Op. cit.* Pág. 82

básico, que importa poco el país o período histórico del que tomemos nuestros ejemplos humanos [...]. Encontramos analogías llamativas con el arte infantil en las fases tempranas del llamado arte primitivo del todo el mundo, y aun en lo que sucede cada vez que un principiante de no importa qué edad o lugar se inicia en un medio artístico¹⁷³.

Hablamos de “realismo intelectual” para referirnos, pues, a aquellas imágenes que atienden más a la “equivalencia que al “parecido” y a la utilización de dibujos-tipo para comunicar determinados conceptos o ideas espaciales. Si por una parte se han desestimado por no guardar la “fidelidad” *esperada* con la realidad a la que representan, por otra parte deben ser concebidos como el resultado de una estrategia de representación propia de los dibujantes inexpertos o principiantes: la que recurre al “tipo” más que al objeto particular, a lo esquemático, abstracto y esencial más que a la reproducción precisa; la que sacrifica el realismo visual a favor del concepto o idea.

Un mismo esquema de representación es válido para expresar, por ejemplo, el concepto de comunidad local: un conjunto indiferenciado de casas en torno a un elemento central; la idea de “paisaje hostil” se resume asimismo en un cordón que rodea y encierra a la localidad; el curso de un río se abstrae en una línea sinuosa porque lo que importa no es representar su curso exacto sino manifestar su cercanía al núcleo de población.



Setenil (Cádiz, Catastro de Ensenada)

Son imágenes conceptuales que rescatan la estructura esencial de los objetos observados y simplifican las relaciones que se establecen entre ellos. El resultado es un mensaje visual en el que los trazos se traducen en conceptos portadores de significados, a los que no resulta difícil acceder por lo espontáneo e intuitivo de las estrategias de representación. Aunque para ello se sacrifique en distinto grado el parecido con la realidad, estas imágenes no se apartan del «reino

¹⁷³ Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 2000. Pág. 169

de lo visible», son fruto de la experiencia del espacio observado y/o vivido del que se toman los pertinentes rasgos de forma, relación y función.

VI.2.3 EL ESPEJO Y EL MAPA

Este tipo de representaciones también puede asimilarse a lo que Gombrich llamaba el paradigma o modelo del *Mapa* en oposición al paradigma del *Espejo*¹⁷⁴. El “mapa” y el “espejo” constituyen para Ernst Gombrich las dos grandes estrategias de producción de imágenes. Si la “imagen-espejo” utiliza el paradigma del “parecido” entre el objeto y la producción icónica para alcanzar la ilusión de realidad, la imagen-mapa utilizará el de la “equivalencia” entre el significante y el significado.

Si trasladamos estos conceptos al universo concreto de la representación urbana comprobaremos cómo las imágenes de ciudades u otras unidades de población se han valido de una u otra estrategia según la época, el estilo, pero sobre todo, según la función o requerimiento que se esperaba que cumplieran dichas imágenes.

En este sentido, nuestro autor nos recuerda que para entender y analizar el valor y el significado de cada uno de estos modos de representación, es necesario estudiar “los fines, los requerimientos, o las funciones sociales o culturales que han debido

cumplir cada una de estas imágenes”. Por ello, Gombrich suele afirmar que en la historia de la representación es legítimo utilizar la conocida máxima de los arquitectos funcionalistas de que “la forma siempre sigue a la función”¹⁷⁵.

Una representación urbana con fines descriptivos o contemplativos no utilizará los mismos recursos gráficos ni los mismos convencionalismos que los empleados en la representación de una ciudad con fines propagandísticos, militares, religiosos, técnicos, etc. Cuando lo que se requiere es información precisa sobre, por ejemplo, el emplazamiento de una ciudad, -o como en el caso del Catastro, de la forma y dimensiones de su término- se recurrirá a recursos gráficos que potencien la abstracción de la representación con el fin de potenciar los rasgos estructurales de la forma tales como el contorno, el tamaño, la orientación, la compartimentación del conjunto en unidades... dejando a un lado la información superflua, anecdótica y ambigua. Se espera de estas representaciones cierta “fidelidad” y precisión, aunque esa fidelidad no se busca en la *semejanza* sino en la *equivalencia*, y esto es posible con muy poca información visual pero con un alto grado de abstracción y de codificación. En cambio, los dibujos más figurativos que han de responder a una función descriptiva o contemplativa seleccionarán aquellos recursos que les permitan

¹⁷⁴ Gombrich, Ernst: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Alianza. Madrid, 1987.

¹⁷⁵ Montes Serrano, Carlos y Jiménez Caballero, Inmaculada: “El espejo y el mapa. Algunas ideas del profesor E.H.Gombrich sobre la representación urbana” en Pia Davico: *Rilievo e forma urbana. Il disegno della città*. Celid, Turin 2001. Págs. 67-72.

trazar una imagen lo más realista posible, es decir, que les lleve a conseguir cierta ilusión de realidad.



Puerto de Acapulco (paradigma del Mapa) Siglo XVI



Vista de Acapulco (paradigma del Espejo). Adrián Boot, 1628

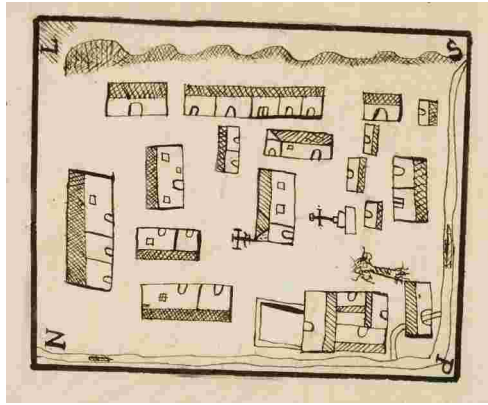
Se trata, por tanto, de dos estrategias icónicas que han venido desarrollándose en la historia de la representación urbana a veces como los dos polos de una evolución, otras como imágenes complementarias, incluso

yuxtapuestas, porque las representaciones urbanas, tal y como afirma Gombrich, deben presentarse como «sistemas abiertos» en los que se integren todo tipo de códigos y recursos, figurativos y abstractos. Eso sí, siempre supeditados a la función y requerimientos exigidos a la representación.

También en la forma intuitiva de representar la forma urbana es posible detectar estas dos estrategias de representación. Prueba de ello son nuestras imágenes. Unas nos muestran *vistas* figurativas, descriptivas; otras, elevan su grado de abstracción para mostrarnos una suerte de planos o mapas. A veces, mezclan ambos esquemas gráficos en el afán por aportar toda la información posible y desde distintas perspectivas: la del “cartógrafo” aficionado, la del observador y la del habitante que se *identifica* con el espacio representado.



Caniles (Granada, Catastro de Ensenada)



Marchenilla (Cádiz, Catastro de Ensenada)

No obstante, la gran mayoría de los dibujos que componen nuestro conjunto documental, tanto por su función –proporcionar una imagen aproximada de la unidad de población, de su forma, tamaño, ubicación, etc.-, por su naturaleza –exteriorización de una representación subjetiva del espacio percibido-, así como por la formación técnica de los dibujantes –representación intuitiva-, se adscriben al tipo de representaciones que siguen el paradigma del “Mapa”: por su grado de abstracción, por los recursos gráficos utilizados, el esquematismo de sus formas y por primar la expresión de conceptos en detrimento del realismo visual.

VI.2.4 IMÁGENES DE LA MEMORIA

Aún nos queda por tratar un aspecto más para completar este “cuadro” sobre la naturaleza de estas representaciones. Se trata de averiguar el papel que juega la memoria en la creación y representación de las imágenes del entorno percibido.

A lo largo de todo el trabajo venimos afirmando que estos dibujos pueden considerarse como la exteriorización de los mapas cognitivos de los individuos encargados de cumplir con los correspondientes encargos de dibujar sus localidades. Fueron ellos los responsables de trasladar al papel una imagen: bien la que observaban directamente, in situ, si se encontraban en el lugar que se disponían a representar, o bien, la imagen que guardaban en su memoria de donde debían rescatarla para volcarla sobre el soporte correspondiente.

Las imágenes de la memoria y su caracterización nos conciernen en tanto que, en última instancia, constituyen imágenes mentales del medio percibido a las que el individuo acude para resolver problemas espaciales –tales como el desplazamiento o la orientación- o, en el caso que nos ocupa, cuando se le exige que exteriorice dicha imagen en una representación gráfica. Ya hablamos en su momento del papel jugado por la memoria en el proceso de percepción; lo que ahora nos importa es comentar cuál es su influencia a la hora de representar lo percibido.

Nos interesa estudiar la naturaleza de las imágenes de la memoria en el sentido de que, al ser trasladadas al papel, la imagen gráfica recogerá algunas de las características de aquellas. Conocer lo más destacado de esa “imagería mental” resulta, pues, fundamental para profundizar en la naturaleza de estas representaciones.

Arnheim afirmaba que «percibir un objeto significa hallar en él una forma lo suficientemente simple y aceptable»¹⁷⁶. De este modo, un *percepto* –o fragmento de realidad percibida- no será nunca el producto de un registro mecánico sino el resultado de captar los rasgos estructurales del objeto. En consecuencia, su «huella mental» deberá ser igualmente genérica.

La configuración de la huella eliminará detalles y refinamientos, y la simetría y la regularidad aumentarán. Esta reducción de la huella a una figura más simple se contrarresta por la tendencia a preservar y, en verdad, agudizar los rasgos distintivos de la configuración¹⁷⁷.

Supresión de detalles y, a la vez, preservación de los rasgos distintivos de ese fragmento de la realidad percibida. Esas son las dos tendencias que actúan en la elaboración de las imágenes de la memoria. Consecuentemente, cuando un individuo se dispone a dibujar –exteriorizar- la “huella” de lo percibido,

rescatará de su memoria esa imagen que a pesar de ser genérica, pues suprime los detalles superfluos y ambiguos, no sólo mantiene sino que subraya los rasgos más característicos de estructura y forma.

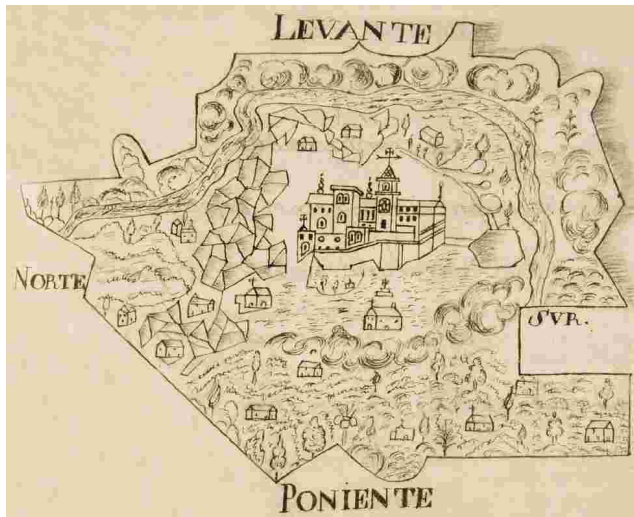
Las imágenes de la memoria, como imágenes mentales que son, no suponen fieles registros completos sino que «son el producto de una mente que discierne selectivamente, es decir, la *incompletitud* es algo típico de las imágenes mentales». Dicha *incompletitud* de la imagen mental, «no es sencillamente una cuestión de fragmentación o captación insuficiente, sino una característica positiva que distingue la captación mental de un objeto de la naturaleza física del objeto mismo»¹⁷⁸.

De acuerdo con esto, al observar nuestros croquis debemos apreciar, no un conjunto de trazos aleatorios sino, precisamente, todo lo contrario: “lo esencial” de la imagen percibida, su esqueleto de rasgos principales, aquello que ha quedado grabado en la memoria del observador y que ha sido dirigido por su atención tanto por el juego de las formas como por los significados que evocan en él.

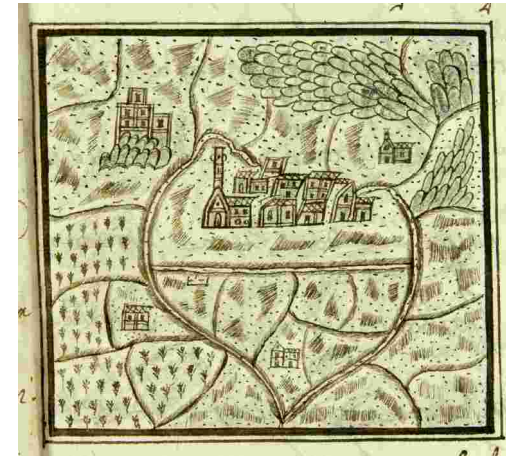
¹⁷⁶ Arnheim, Rudolf: *El pensamiento visual*. Ed. Paidós. Barcelona, 1998. Pág. 270

¹⁷⁷ *Ibidem*. Pág. 94.

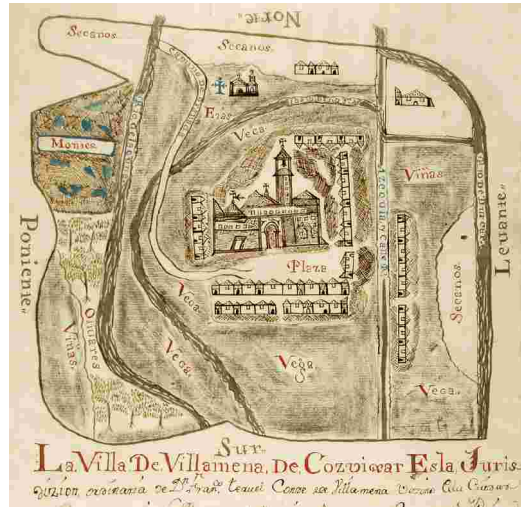
¹⁷⁸ *Ibidem*. Pág. 119. En esta cita Arnheim está parafraseando a Edward B. Titchener, concretamente, las reflexiones a las que llegó en su obra *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Process* (1909).



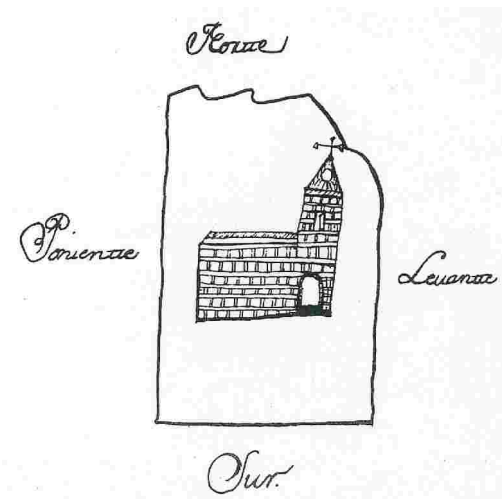
Baza (Granada, Catastro de Ensenada)



Zuheros (Córdoba, Catastro de Ensenada)



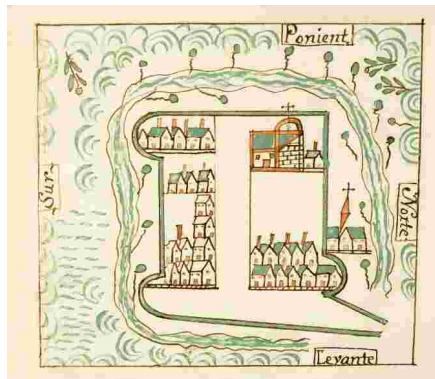
Villamena de Cozvíjar (Granada, Catastro de Ensenada)



Villanueva del Arzobispo (Jaén, Catastro de Ensenada)

Una vez más hemos de hacer hincapié en el papel que juega el universo de los significados en la percepción del espacio. El que se introduzcan en estas representaciones determinados elementos (por ejemplo, iglesias o algunos componentes del relieve) con una gran cantidad de detalles cuando lo que domina en la composición es la abstracción y el esquematismo –por la tendencia a la simplificación inherente a toda imagen de la memoria-, debe ponernos sobre la pista de los significados que dichos elementos tienen para el autor y los motivos que le han llevado a retenerlos y representarlos más refinadamente, destacándolos entre el resto de los componentes visuales del dibujo.

La simetría y la regularidad con la que se representan los elementos del conjunto compositivo también son herederos de esa particular forma que tenemos los seres humanos de almacenar la información visual en nuestra memoria, que está directamente relacionada con la manera en la que percibimos los estímulos de la realidad.

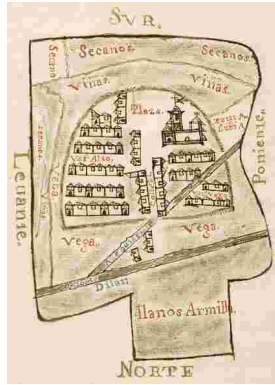


Sorbas (Almería. Catastro de Ensenada)

Estas características conforman una imagen gráfica que se corresponde con el modelo que describimos anteriormente como “Mapa” en oposición al modelo o estrategia del “Espejo” que, recordemos, se caracterizaba por su alto grado de abstracción y codificación. La elección del modelo puede ser fruto de una decisión consciente o bien, derivarse de los mecanismos propios de almacenamiento y recuperación de la información contenida en la memoria.

En uno u otro caso el resultado es un conjunto de imágenes esquemáticas, presentadas con distintos grados de abstracción¹⁷⁹, genéricas pero en las que se salvaguardan algunas características específicas de la realidad a la que se refieren, en las que se suprimen los detalles –a no ser que por determinados mecanismos conscientes o inconscientes el autor del dibujo subraye los de determinados elementos por algún motivo particular- y en las que se observa una clara tendencia a la simetría y regularidad tanto de los planos compositivos como de los elementos que éstos contienen.

¹⁷⁹ Hemos de tener en cuenta lo que decía Piaget sobre la Imagen mental: ésta no es simplemente un producto de la percepción, una prolongación o reverberación de los estímulos periféricos que son procesados por el cerebro, sino que es una expresión cognitiva de carácter central, sometida a todas las leyes del desarrollo intelectual del individuo. De ahí que no todas las imágenes mentales se manifiesten con el mismo grado de abstracción en todos los individuos ni en todas las etapas de su desarrollo intelectual.



Alhendín (Granada. Catastro de Ensenada)

Estas afirmaciones sobre la caracterización de las imágenes de la memoria se basan en un postulado fundamental sin el cual nada de lo que venimos diciendo tendría sentido: la confirmación por parte de los investigadores – psicólogos cognitivos principalmente, pero también neurólogos, antropólogos y filósofos- de que la naturaleza de las imágenes mentales –entre las que se incluyen las imágenes de la memoria- es de tipo analógico-estructural. Dedicaremos unas líneas a abordar este asunto en tanto que nos puede ayudar a profundizar un poco más en la naturaleza de los mapas cognitivos –como imágenes mentales que son-, fundamentalmente, en lo que respecta a su relación con la realidad física que actúa de referente.

Sergi Valera y Enric Pol afirmaban que un mapa cognitivo no tiene por qué tener una relación isomórfica completa con la realidad en tanto que constituye «una forma propia de estructurar un conjunto de elementos urbanos y las

experiencias que se vinculan a ellos». Sin embargo, están de acuerdo en admitir que desde un punto de vista funcional, para que esta herramienta de cognición espacial nos sea de utilidad, debe mantener cierta correspondencia con la realidad física. Quizá podamos comprender mejor estas afirmaciones si tenemos en cuenta las conclusiones a las que se ha llegado sobre la naturaleza de las imágenes mentales.

Una de las principales tareas acometidas por la Psicología Cognitiva desde el comienzo de su andadura como disciplina científica ha sido precisamente la de tratar de dilucidar los rasgos característicos de las imágenes de la mente, esto es, desentrañar su naturaleza.

A lo largo de la década de los 70 del pasado siglo se desarrollaron numerosos trabajos apoyados en experimentos prácticos –con base en la Psicología Experimental- que pivotaban en torno a dos propuestas teóricas distintas sobre la forma en la que nuestra mente codifica la información: la que aceptaba como única forma de pensamiento un formato representacional de naturaleza proposicional o abstracta y la que defendía los sistemas de representación analógicos. El primero de estos formatos (el proposicional) se caracteriza por su carácter abstracto; estas representaciones no pueden identificarse sin más con lo verbal ya que una proposición es más abstracta que una frase. Según sus defensores, las proposiciones son los conceptos representacionales más versátiles ya que pueden utilizarse para expresar todo tipo de información. En cuanto a las representaciones analógicas, se trata de un

modelo de representación estructural en el que se representa la forma global y la estructura de los objetos¹⁸⁰.

Las conclusiones más recientes que apuntan los psicólogos cognitivos pasan por admitir una solución conciliadora de las dos posiciones. Esto es, frente a la afirmación reduccionista de la existencia de un lenguaje universal o único del pensamiento defendido por los teóricos proposicionales –un código único de tipo proposicional o abstracto-, en las últimas décadas se ha optado por la consideración de una operación conjunta de varios lenguajes: verbal, visual y computacional, con las que funcionaría nuestro pensamiento. De hecho, en lo que respecta a los procesos de percepción, memoria y resolución de problemas, debemos hablar sin lugar a dudas de representaciones analógicas.

Las principales objeciones elaboradas por los defensores del modelo proposicional - cuyo máximo exponente fue Z.W. Pylyshyn- para negar la posibilidad de la imagen como “dibujo mental” se resumen en el siguiente párrafo:

Dada la gran cantidad de objetos que percibimos a diario, el almacenamiento en forma de fotografías mentales sin interpretar requeriría una asombrosa capacidad de memoria, una capacidad que no sabemos si posee de hecho el cerebro. Aunque no existiera limitación de capacidad y fuera posible almacenar dichas imágenes, su recuperación sería muy difícil o imposible. En efecto, al tratarse de

¹⁸⁰ Ballesteros Jiménez, Soledad: “Representaciones analógicas en Percepción y Memoria: imágenes, transformaciones mentales y representaciones estructurales” en *Psicothema* 1993, Vol. 5, nº 1. Págs. 7-19

información bruta y sin analizar, las imágenes no podrían estar organizadas en la memoria, por lo que la única estrategia posible de recuperación sería una búsqueda exhaustiva a través de todo el conjunto de fotografías mentales almacenadas en la memoria. Pylyshyn opina que para propiciar un almacenamiento organizado y una recuperación eficaz de las imágenes, cada una de ellas debería ir acompañada de información semántica y, si esto es así, ¿por qué no prescindir entonces de las imágenes? [...] En resumen, las insuficiencias de la metáfora del dibujo y la capacidad de las proposiciones para representar cualquier tipo de información (verbal o pictórica), hacen que las imágenes resulten representaciones superfluas o innecesarias. La conclusión de Pylyshyn es que resulta más “económico” y parsimonioso postular un único formato proposicional y abstracto para representar la estructura de nuestros conocimientos¹⁸¹.

Ante tales críticas los partidarios de las representaciones analógicas, entre quienes destacaron Kosslyn, Paivio, y R.N. Shepard, argumentaron con ejemplos prácticos que para determinadas tareas, como las de razonamiento espacial, el formato analógico puede ser mucho más eficiente y económico. Por otra parte, se defienden aclarando que cuando hablan de “dibujo mental” no se están refiriendo a una imagen fotográfica en la que se retienen todas las

¹⁸¹ Ortells Rodríguez, Juan José: *Imágenes Mentales*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. Págs. 50-51. Las reflexiones de Pylyshyn a las que se refiere Ortells fueron expuestas en un artículo escrito por aquél en 1973 bajo el título: “What the Mind’s Eye tells the Mind’s Brain: A critique of mental imagery”.

propiedades del objeto que representa sino que ese “dibujo mental” debe equiparse más a un *percepto* en tanto que lo que se mantienen son las características y relaciones estructurales del objeto percibido. De ahí que prefieran hablar de un *isomorfismo de segundo orden*¹⁸², más abstracto y funcional en el que:

Las relaciones funcionales entre las partes del objeto imaginado deben reflejar en algún grado las que existen entre las partes del objeto real como tal y como se perciben en el mundo real, sin que esto suponga que los procesos cerebrales que subyacen a una imagen sean como un dibujo o una fotografía¹⁸³.

Se termina por aceptar, pues, que en determinadas operaciones como las de percepción y memoria nuestro cerebro funciona con representaciones analógicas de carácter o valor estructural. Según la definición dada por Soledad Ballesteros Jiménez, una representación es analógica «cuando existe un parecido intrínseco entre el fenómeno que se quiere representar y la representación mental»¹⁸⁴.

Según esta definición todas las imágenes mentales, y entre ellas, las imágenes de la memoria, entrarían dentro de esta categoría¹⁸⁵. Estas imágenes o representaciones de formato analógico –algunos autores se refieren a ellas, incluso, como imágenes “cuasipictóricas”–, en las que se recogen los principales rasgos y relaciones estructurales presentes en los objetos del ambiente percibido, deberán preservar, por tanto, aspectos o características espaciales tales como la distancia, la localización, orientación y el tamaño de los objetos observados.

Teniendo en cuenta que las representaciones del territorio disponibles para nuestro estudio son exteriorizaciones o manifestaciones gráficas de imágenes mentales, se detecta en ellas ese esfuerzo por plasmar gráficamente los parámetros de distancia, orientación, localización y tamaño. A pesar de la abstracción o esquematismo de las composiciones, es posible descubrir la utilización de los recursos gráficos pertinentes para expresar dichas nociones espaciales, aunque dichos recursos, por la formación de los autores, sean bastante rudimentarios.

¹⁸² Frente a un *isomorfismo de primer orden* que «implicaría la existencia de una correspondencia puntual entre el objeto externo y los procesos representacionales correspondientes que acontecen en el cerebro, de forma que todas las propiedades del objeto real sean retenidas en la representación interna del mismo». Ortells Rodríguez, Juan José: *Imágenes...Op. cit.* Pág. 53.

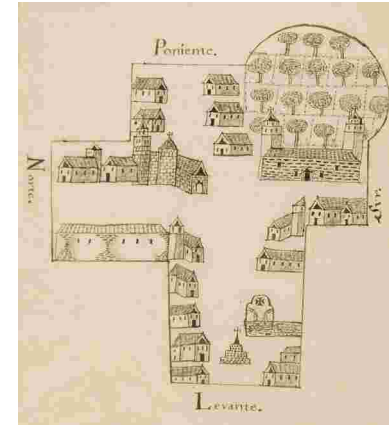
¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Ballesteros Jiménez, Soledad: “Representaciones analógicas...” Op. cit.

¹⁸⁵ Justo Villafañe y Norberto Mínguez en su obra *Principios de Teoría General de la Imagen* clasifican las imágenes mentales en los siguientes tipos: imágenes semiconscientes, propias de los estados de conciencia que se dan entre la vigilia y el sueño; imágenes oníricas, son las que se producen durante el sueño y tienen también una naturaleza alucinatoria como las anteriores; las alucinaciones, experimentadas por sujetos con trastornos psicopatológicos o individuos normales tras la ingestión de sustancia psicotrópicas; imágenes eidéticas, tienen las mismas características que un percepto, es decir, su nivel de realidad es excepcional, consiste en una evocación muy vívida de una experiencia visual durante un tiempo durante el cual el sujeto puede examinar el objeto como si se encontrase presente; las imágenes del pensamiento son las más ordinarias y cotidianas, las imágenes de la memoria quedarían incluidas en esta categoría.

Por tanto, si huimos de las primeras impresiones y los juicios rápidos, se nos revelarán estas imágenes como productos visuales complejos en los que, pese a la simplicidad de las formas, se preservan los principales rasgos estructurales del medio percibido, rescatados de la memoria y sintetizados en una imagen de conjunto en la que se trata de conjugar lo esencial de cada realidad territorial junto con sus rasgos distintivos, aquellos que les proporcionan cierta identidad, que los identifica, los diferencia y los constituye como una unidad particular. Aunque los signos gráficos empleados para representar, por ejemplo, el conjunto de viviendas que constituyen el núcleo urbano se definan como signostipo, esto es, como imágenes conceptuales que evocan “la idea” de municipio más que “un” municipio singular, al preservar el conjunto de parámetros espaciales tales como la orientación, la distancia, la disposición del núcleo, la ubicación en el entorno o su orientación, así como algunos rasgos particulares o específicos de la realidad representada, se nos ofrece la información necesaria, o al menos, los datos fundamentales para que el destinatario de la imagen pueda comprender la realidad territorial representada en la imagen. No importa que no se reflejen el número exacto de viviendas ni su ubicación concreta, basta con rescatar su disposición general a lo largo de un eje longitudinal o de un hito central, orientarlo con respecto a una configuración paisajística relevante de la que se indican su localización y formas más singulares, o definir las relaciones entre los distintos elementos en función de tamaños relativos u otros recursos gráficos capaces de

expresar conceptos de relación, para trasladarnos a esa unidad territorial concreta por la que se interroga.



Pizarra (Málaga. Catastro de Ensenada)

VI.2.5 REPRESENTACIÓN Y PERCEPCIÓN VISUAL

Del mismo modo que influyen los mecanismos de la memoria en la generación de este tipo de representaciones, también intervienen de forma determinante los procesos que rigen la percepción visual. No olvidemos que, en primera instancia, estas imágenes son la manifestación gráfica del entorno percibido por el individuo, influidas por la memoria y expresadas mediante diversas estrategias de representación.

En lo que respecta a los croquis elaborados por los párrocos para el proyecto del geógrafo Tomás López, son muy escasos los ejemplos en los que se

precisa el modo de ejecución de tales “borrones”. Algunos dibujos parece ser que se ejecutaron in situ, desde un lugar lo suficientemente alto como para disponer de una perspectiva de conjunto de todo el núcleo rural y el territorio circundante. Así se deduce de declaraciones como la realizada por el cura Gabriel Valenzuela al final de su descripción de la villa de Albolote a propósito del mapa que adjunta, o la del cura de Tocina:

Está alzado, según reglas, desde una altura cerca del mismo Albolote, desde donde se descubren todos los objetos en él señalados, con arreglo a la escala de cuartos de legua que lleva en la cabeza¹⁸⁶.

Para que nada falte en cuanto puedo, remito a vuestra señoría la especie de mapa o plano del término de esta villa de Tocina que podrá darle una idea o borrón del terreno de ella y su circunvalación. Él está hecho sin los auxilios necesarios, una mala brújula, desde la torre de la iglesia la medida tomada desde ella al río con exactitud¹⁸⁷.

Desafortunadamente, declaraciones de este tipo son bastante raras entre la documentación enviada por los curas párrocos a Tomás López. Son muy escuetas, cuando no inexistentes, las referencias al proceso de ejecución de tales

¹⁸⁶ Respuestas correspondientes a la villa de Albolote, por el cura Gabriel Valenzuela. Manuscrito 7303 Biblioteca Nacional.

¹⁸⁷ Respuestas de la villa de Tocina dadas por el prior y vicario Alonso de Lerena Martínez, 1797. MS 7306. BN

“mapas”, de hecho, en la mayoría de los casos se limitan a especificar el tipo de escala utilizada. Y por lo que respecta a la documentación gráfica recogida en el Catastro de Ensenada, nada se dice entre sus páginas sobre la ejecución de las figuras. Llegamos a algunas conclusiones sobre ello a partir de lo que podemos deducir del proceso general de recogida de información, muy bien estudiado por Concepción Camarero Bullón y al que hemos hecho referencia en un apartado anterior.

Por otra parte, no resulta especialmente relevante para la comprensión de estas imágenes el contar con esa información complementaria sobre la elaboración de los croquis. Como se demuestra en uno de los primeros trabajos de Tomy Gärling, existe «muy poca diferencia en cómo la información es representada ya sea que los sujetos la perciban directamente o la recuerden de memoria»¹⁸⁸. Es decir, los esquemas de representación, en uno y otro caso son muy similares. Recordemos lo que decíamos a propósito de las imágenes mentales, cómo éstas se asemejan a los *perceptos* puesto que lo que registran y almacenan son los “esqueletos estructurales” de los objetos percibidos y no una imagen fotográfica de los mismos. Como afirmaba Arnheim –y los teóricos de la Gestalt- si los perceptos registran los rasgos estructurales en vez de constituir un registro fiel y mecánico de los estímulos, su huella en la memoria deberá ser igualmente genérica y tendente a la simplicidad.

¹⁸⁸ Iñiguez, Lupicinio y Pol, Enric: *Cognición... Op. cit.* Pág. 24. El trabajo de Tomy Gärling al que se refieren los autores es: “A multidimensional scaling and semantic differential technique study of the perception of environmental settings” en *Scandinavian Journal of Psychology* n°17, 1973.

Según estas premisas, a lo que hemos de atender preferentemente para comprender visualmente estas imágenes es al vínculo existente entre percepción y representación. Uno de los axiomas de lo que se ha venido a llamar Teoría General de la Imagen¹⁸⁹ nos revela que «existe una correspondencia estructural entre la percepción visual y la representación».

Utilizando el enfoque semiótico definimos a la imagen como un signo icónico que mantiene cierta semejanza cualitativa entre el significado y el referente. Esta afirmación nos introdujo en la polémica sobre si considerar o no la noción de *semejanza* como rasgo específico del signo icónico. Siguiendo a Gombrich concluimos que dicha noción de *semejanza* no dejaba de ser una convención cultural y que, como tal, no podía erigirse como rasgo distintivo o de naturaleza de la imagen. Para este teórico se hacía necesaria la revisión de esta noción con el fin de relativizar su importancia como elemento definidor de la imagen. Ello le condujo a afirmar que en lugar de la semejanza, la especificidad de la imagen debía residir, por una parte, en la noción del *referente* como representación mental interiorizada, y por otra, en la *función de sustitución* que ejerce toda imagen, independientemente del grado de semejanza que guarde con la realidad a la que sustituye.

En conclusión, al margen de la controvertida noción de semejanza, lo que resulta innegable es la existencia de un vínculo o nexo entre imagen y realidad

¹⁸⁹ La Teoría General de la Imagen pretende constituirse como una formalización científica sobre la imagen, como un núcleo conceptual que permite el análisis formal de la comunicación visual, o dicho de otro modo, una teoría entroncada con las ciencias de la cultura y dependiente de la comunicación visual. Ver Villafañe, Justo y Mínguez Norberto: *Principios... Op, cit.*

que puede definirse en términos generales de la siguiente manera: toda imagen, ya sea mental o gráfica, es un modelo de realidad. Es decir, «toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o medio que la produce»¹⁹⁰.

Según Justo Villafañe y Norberto Mínguez, durante el proceso perceptivo se produce una primera etapa en esa *modelización* de la realidad. En ella, el observador extrae un *esquema preicónico* de la realidad constituido por «un conjunto de rasgos análogos a los rasgos estructurales del objeto que se representa». En la elaboración de dicho esquema es necesario que el observador seleccione el número mínimo de rasgos necesarios que garanticen la identidad del objeto percibido.

Este esquema preicónico está a medio camino entre la percepción y la representación. Podría decirse con propiedad que es el origen de esta última, ya que en él se contiene la estructura del referente, pero, sin embargo, su naturaleza es exclusivamente perceptiva¹⁹¹.

Una segunda *modelización* de la realidad se produciría cuando el observador decide convertirse en creador de imágenes. Entonces, deberá emplear los recursos plásticos necesarios para plasmar una nueva elección: la de

¹⁹⁰ Palazzi, María Inés: "La imagen, percepción y representación. Debate desde las ópticas filosófica y gnoseológica". Encuentro latinoamericano de diseño, 2007. Universidad de Palermo.

¹⁹¹ Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios...Op. cit.* Pág. 31

«aquellos elementos que reconstruyan en la imagen las relaciones que sus elementos de referencia guardan en la realidad»¹⁹². Para ello, el observador extraerá de esa imagen mental o esquema preicónico obtenido durante el proceso perceptivo un nuevo esquema, esta vez *icónico*, que guardará bastante similitud con aquél. Este esquema icónico es ya de naturaleza representativa.

Como conclusión, coincidimos con los autores al afirmar que «desde esta perspectiva, la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, uno perceptivo y otro icónico. El primero es un equivalente perceptual de la realidad y el segundo un equivalente plástico del percepto».

Una vez establecido este vínculo entre percepción y representación podemos entender a qué nos referimos cuando hablamos de las imágenes de nuestro corpus documental como el *correlato visual* o gráfico de la realidad territorial aprehendida a partir del proceso perceptivo. Por tanto, además de considerar cada una de estas imágenes como la exteriorización gráfica de esa imagen subjetiva sobre el entorno percibido que eran los mapas cognitivos, además también de atribuirles las características de las imágenes de la memoria, podemos analizarlas igualmente atendiendo a las características que determinan el proceso de percepción visual.

Los teóricos de la Gestalt definieron una serie de leyes en las que enunciaban los principios que se encuentran presentes en cada acto perceptivo. Al contemplar nuestras imágenes desde la óptica perceptiva, comprobamos cierta

relación entre la forma que adquieren los contenidos visuales y los principios que rigen la percepción. Esto es así porque estas representaciones gráficas, como ya hemos señalado en varias ocasiones, no son el producto de una *percepción estética* –que podría camuflar las evidencias de una observación directa o espontánea– sino que son fruto de lo que algunos autores llaman *percepción habitual*, no entrenada por el arte sino por la cotidianidad de la mirada.

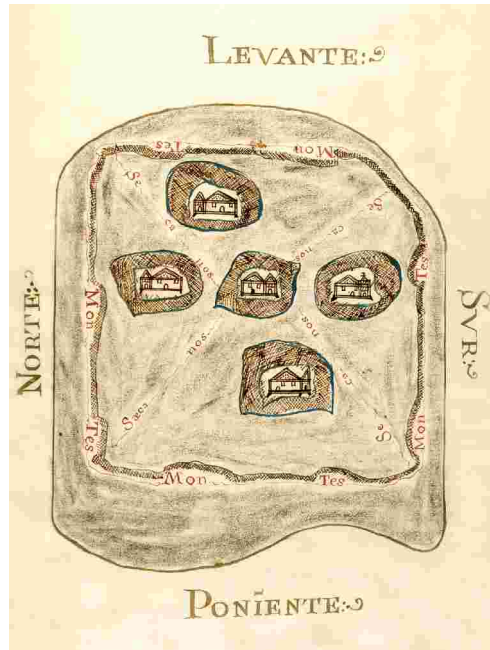
Uno de esos principios fundamentales que rigen el proceso perceptivo según la Gestalt es la ley de la *pregnancia*, también denominada de la *simplicidad* –como prefiere llamarla R. Arnheim– o de la *buena forma*, según la cual la actividad mental tiende a la abstracción, o lo que es lo mismo, a captar los estímulos con la mayor simplicidad posible. Esta afirmación constituye uno de los pilares básicos de la teoría gestáltica: lo que el individuo percibe no es la imagen especular de un objeto sino el conjunto de rasgos estructurales imprescindibles para su reconocimiento. Es decir, el acto perceptivo tiende a la abstracción, a la selección de rasgos esenciales que nos permita la rápida identificación del objeto observado –en este caso, del entorno–. Por este hecho, «la percepción natural y libre no comprende el examen sistemático del detalle»¹⁹³ a no ser que al sujeto le interese especialmente, dirigido por algún fin particular, fijar su atención en dicho detalle.

La tendencia a la abstracción que observamos en los croquis, la simplicidad de las formas y su asimilación o reducción a formas geométricas simples, pueden considerarse consecuencia directa del proceso perceptivo

¹⁹² *Ibidem*. Pág. 33

¹⁹³ Arnheim, Rudolf: *Pensamiento ... Op. cit.* Pág. 210

habitual, común o cotidiano, que selecciona, abstrae, estructura y reorganiza, o bien, recordemos, consecuencia de aquella *huella* que los perceptos (generales, abstractos, selectivos) dejaron en la memoria.



Ágreda (Granada, Catastro de Ensenada)

¿De qué manera se produce la abstracción en el proceso de percepción? Está claro que para percibir un objeto concreto éste debe abstraerse de su contexto, pero ¿mediante qué procedimiento? Frente a la creencia clásica de que

un objeto se percibía *sustrayéndolo* de su contexto los teóricos de la Gestalt apostaron por una abstracción que singulariza al objeto pero sin renunciar a los efectos que sobre él ejerce el contexto. Esta afirmación se deriva de otro de los postulados claves de la teoría gestáltica: *ver* significa, ante todo, *ver en relación*. Es decir, el observador no aísla el objeto de su contexto para percibirlo tal y como es, sino que lo percibe en relación con todo lo que le rodea, sin eliminar la influencia que ejerce el medio circundante sobre el objeto. Rudolf Arnheim insistía, pues, en que «las propiedades de una parte cualquiera del campo visual se ven en relación constante con las propiedades correspondientes del campo como totalidad». Todo se ve en relación recíproca. No podemos sustraer un objeto o elemento del entorno pasando por alto las relaciones que dicho elemento establece con su medio circundante. Son estas relaciones junto con las propiedades del objeto las que lo definen.

En este sentido, cuando el objeto de la percepción no es un cuerpo aislado sino un conjunto de elementos éstos se percibirán de forma unitaria, como partes de un conjunto, esto es, como un *todo*. Según la teoría *holista* que constituye la pieza maestra de la Gestalt, este *todo* es algo más que la mera suma de las partes. Es concebido como una estructura organizada, definida por el conjunto y no por la adición de las partes consideradas de forma independiente. Rudolf Arnheim en su libro *Arte y percepción visual* ilustra este principio del holismo recurriendo a la conocida serie de cuadros del excepcional pintor del siglo XVI Giuseppe Arcimboldo. En ellos representa a una serie de figuras (a modo de

retratos) compuestas por objetos perfectamente acoplados. Arnheim llama la atención sobre el hecho de que si el observador se recreara en la contemplación de cada uno de los objetos que componen la imagen de forma independiente jamás podría contemplar la figura como una estructura global con significado propio.



Flora. Giuseppe Arcimboldo, 1591



Rodolfo II. Giuseppe Arcimboldo, 1591

Al percibir los elementos del conjunto en relación recíproca establecemos entre ellos una serie de relaciones que han sido sistematizadas por los teóricos de las Gestalt en las siguientes leyes:

La ley general de fondo/figura: el campo visual está compuesto de determinados elementos en los que centramos nuestra atención por ofrecer un alto nivel de contraste o de ruptura –figura- con respecto a las zonas circundantes que ofrecen una información constante, invariable y homogénea –fondo-. Sus diferencias son notables. Si bien la figura se caracteriza por tener una forma definida y limitada, el fondo carece de límites o contornos, por tanto, aparece como un campo indefinido con un alto grado de homogeneidad.

La ley general de la pregnancia, de la simplicidad o la buena forma pone de manifiesto la tendencia de nuestro cerebro a organizar la información exterior de *la mejor forma posible* –mediante un acto de abstracción-, asimilando los objetos percibidos a figuras más simples, simétricas, regulares, estables, completas, integradas, cerradas y continuas. De ahí que se hayan definido otra serie de leyes (ley de la continuidad, ley del cierre, etc.) que enuncian principios particulares sobre cómo percibimos la realidad cuando nos exponemos a la observación de un campo visual compuesto por un conjunto de elementos –por ejemplo, un paisaje-. Estas leyes exponen los diferentes mecanismos o procedimientos mentales que ponemos en práctica para agrupar los estímulos. *La ley del cierre* enuncia la tendencia perceptiva a cerrar o completar las formas que aparecen abiertas o inacabadas al considerar aquellas más estables y cómodas.

La incertidumbre que provoca las formas incompletas nos lleva a imaginar su completitud, es decir, a completar o rellenar las partes que faltan usando la mejor organización posible, aquella que nos proporcione la configuración más simple.

La *ley de la continuidad* sostiene la tendencia a considerar unidos o como integrantes de una misma forma a aquellos elementos que siguen una línea recta o curva suave, aunque dichos elementos permanezcan separados entre sí.

La *ley de la semejanza* según la cual tendemos a agrupar o reunir elementos que son semejantes entre sí; estos objetos aun no siendo idénticos, por su similitud, tienden a considerarse parte de un mismo conjunto, formando unidad y diferenciándose claramente del resto. Desde el punto de vista perceptivo, cualquier aspecto de los perceptos (la forma, la luminosidad, el color, la ubicación espacial, etc.) pueden conducirnos al agrupamiento por semejanza.

La *ley de la proximidad* viene a constatar que los objetos que se encuentran próximos entre sí tienden a ser considerados como unidades, por lo que tendemos a considerarlos como partes integrantes de un grupo o totalidad.

En definitiva, puesto que se afirma que existe una correspondencia estructural entre la percepción y la representación visual, deducimos que las composiciones realizadas en base a una observación directa de la realidad guardarán necesariamente una estrecha relación con la manera en la que percibimos dicha realidad. Umberto Eco lo resume muy bien en este párrafo en el que sostiene que las imágenes reproducen ciertas condiciones de la percepción habitual:

Los signos icónicos [las imágenes] no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que permitan construir una estructura perceptiva que, fundada en códigos de experiencia adquirida, tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico¹⁹⁴.

Ciñéndonos a nuestro material visual, reconocemos, por tanto, cierta correspondencia entre las leyes o principios que rigen la percepción y la manera en la que se representan determinados contenidos en estas imágenes o dibujos del territorio. Tener en cuenta esta correspondencia nos ayudará en nuestro propósito de comprender la naturaleza de dichas imágenes y, en última instancia, nos facilitará su interpretación. De hecho, es este segundo paso interpretativo la razón última por la cual hemos convenido detenernos en esta construcción teórica en torno al fenómeno perceptivo. No cabe duda de que debemos trascender este discurso expositivo sobre los mecanismos perceptivos para llegar a otro discurso, esta vez, analítico-interpretativo en el que trataremos de dar respuesta a una serie de interrogantes que tendrán siempre como punto de partida las imágenes.

No nos limitaremos, por tanto, a afirmar que es posible detectar en las composiciones la relación básica de fondo-figura sino que intentaremos dar un paso más para dilucidar las razones por las cuales elementos del paisaje urbano o

¹⁹⁴ Eco, Umberto: *La estructura ausente*. Ed. Lumen. Barcelona, 1989

natural se destacan como figuras entre un fondo que se percibe indefinido e ilimitado sin serlo. En esta misma línea, si dos elementos de la composición, por ejemplo dos núcleos de población, se representan como semejantes habrá que averiguar los motivos que han llevado a su percepción en un plano de igualdad. Lo interesante será comprobar cómo esas razones no siempre tendrán que ver con las propiedades físicas o espaciales de los objetos (tamaño, ubicación, forma o disposición) en virtud de las cuales se perciben y representan como elementos idénticos, sino que veremos cómo en ocasiones lo que lleva a establecer relaciones de semejanza entre dos componentes del paisaje rural será precisamente el significado que ambas entidades tengan para el sujeto que las percibe y dibuja.

Es lo que ocurre, por adelantado un ejemplo, con el croquis de Vélez Rubio incluido en el Catastro de Ensenada. En él aparecen los dibujos de El Chirivel y Taberno. Visualmente se expresan como dos conjuntos semejantes. Es la forma gráfica de expresar un mismo estatus jurisdiccional con respecto a Vélez Rubio puesto que se trata de dos cortijadas o aldeas dependientes de éste¹⁹⁵. Utilizando un mismo esquema de representación se sitúan en plano de igualdad. Y con respecto a Vélez Rubio, aunque situadas fuera del núcleo principal, el empleo del

mismo icono-vivienda lleva a pensar en ellas como en una *continuación* de la localidad principal. Es decir, mediante sencillos recursos visuales se expresan conceptos clave que definen relaciones entre distintos núcleos poblacionales, como el de dependencia, continuidad, pertenencia, etc.



Vélez Rubio (Almería. Catastro de Ensenada)

Del mismo modo, profundizaremos en el concepto de *unidad* a razón de unas composiciones que se conciben como conjuntos coherentes, perfectamente estructurados y ordenados jerárquicamente. Efectivamente, la proximidad entre los distintos elementos del entorno observado –estamos hablando de superficies territoriales reducidas- contribuyen a esta percepción unitaria y, por ende, a este

¹⁹⁵ El cura de Vélez Rubio Antonio José Navarro escribe en 1774 que «Vélez Rubio es un pueblo de 1.400 vecinos en toda su jurisdicción; pero comprende en ella algunas cortijadas que pueden pasar por poblaciones, y efectivamente el Chirivel tiene parroquia separada en la jurisdicción espiritual de esta mía. (...) El Chirivel es población nueva, antes no era más que una venta y así se nota en algunos mapas. Es dependiente en la jurisdicción real de Vélez Rubio de quien viene a ser aldea, pero en lo espiritual es parroquia separada (...). A cuatro leguas está la cortijada y ermita que llaman del Taberno». Respuestas de Vélez Rubio, Almería. Manuscrito 7294 Biblioteca Nacional.

efecto compositivo. Pero no podemos conformarnos con esta explicación. ¿Existe algo más que determine la percepción de las entidades territoriales como unidades estructuradas? Sin obviar las evidencias físicas del territorio, pondremos de manifiesto cómo son varios los factores que influyen en una percepción/representación unitaria de estos núcleos rurales.

Para ello, deberemos trascender este discurso sobre la apariencia visual del espacio y atender a esas otras nociones, también integrantes del proceso perceptivo, que hacen referencia a las experiencias, los recuerdos, las asociaciones simbólicas, los valores y significados.

Por último, para cerrar este capítulo dedicado a explicar la naturaleza de las fuentes visuales con las que nos disponemos a trabajar, dedicaremos unas líneas a tratar un último aspecto que pone en relación lo que venimos llamando *percepción habitual o común* con la representación espacial. Nos referimos a las *distorsiones* que tienen lugar tanto en el proceso de percepción como en la representación del espacio.

Las representaciones subjetivas del espacio que dieron lugar, mediante un acto de exteriorización gráfica, a estas imágenes de los pueblos andaluces, fueron fruto en primera instancia de la percepción de unos sujetos cuyos ojos no estaban entrenados por el arte ni guiados por la intencionalidad estética. En virtud de la finalidad con la que se elaboraron los croquis, no hay un esfuerzo por parte de sus autores—ni tampoco la capacidad— por transformar la percepción cotidiana o común en una percepción estética o artística que habría llevado a la ejecución de

unas imágenes plásticas muy diferentes. Así pues, las imágenes que nos han llegado presentan las *distorsiones* gráficas propias de aquellos que dibujan sin tener conocimiento de las nociones básicas del arte del dibujo y, consecuentemente, de quienes aplican una *percepción habitual* o cotidiana a su observación de la realidad.

En el mundo del dibujo se distingue entre percepción habitual y percepción estética. De la primera se derivan unas representaciones en las que se plasma “lo que conocemos” frente a las imágenes que reflejarían “lo que vemos” si aplicásemos a la observación de la realidad una percepción estética. Es decir, para poder dibujar lo que se ve frente a lo que se *conoce* es necesario un proceso de aprendizaje artístico que solventa, entre otros, el principal problema de la representación, esto es, el de trasladar a un plano bidimensional la observación de una realidad que se nos revela en tres dimensiones.

La percepción habitual o cotidiana nos lleva a *pensar* constantemente en tres dimensiones y, en consecuencia, a tratar de dibujar también en tres dimensiones y no en dos, como sería lo adecuado desde el punto de vista técnico. Gombrich dedicó gran parte de su vida a reflexionar sobre dicha problemática, de ahí sus trabajos sobre el desarrollo progresivo de las representaciones desde los “primitivos” o los egipcios que dibujaban *lo que conocían* a los impresionistas que fueron los primeros en proyectar en sus cuadros *lo que veían* —las atmósferas, la luz, las sombras...-. De las palabras de este teórico del arte se deduce, no obstante, que una distinción tajante entre *percepción habitual* y *percepción*

estética quedaría desvirtuada en tanto que resulta imposible eliminar de las representaciones todo atisbo de *conocimiento*:

Tenemos tendencia a añadir lo que suponemos que ha de estar ahí. Numerosas experiencias psicológicas han demostrado, en efecto, que semejante proyección no puede suprimirse completamente o separarse de los elementos brutos de la visión. [...] Es, sin duda, imposible hacer el reparto entre lo que vemos en un momento dado y aquello de lo que nos acordamos o lo que esperamos. La espera o la anticipación pueden producir la ilusión o el fantasma de una percepción¹⁹⁶.

En su obra *Arte e Ilusión*, Gombrich presta especial atención a los efectos que ejerce nuestra imaginación o nuestras estimaciones en la percepción de la realidad. Afirmo que es imposible limitarse a *mirar* para *imitar lo que se ve* puesto que «no es posible olvidar» cuando se dibuja:

Cuando estoy aquí sentado no veo algo plano, le veo a usted, sentado en su silla, con todas las cosas a su alrededor. Así pues, el milagro que obra la pintura, quiero decir la pintura realista, es precisamente esa reducción sobre una superficie plana de lo que no puede ser traducido en dos dimensiones. Que podamos hacerlo es una

¹⁹⁶ Gombrich, Ernst H. y Eribon, Didier: *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*. Ed. Debate. Madrid, 1992.

paradoja imposible. La verdadera cuestión que plantea el arte realista es exactamente esa paradoja¹⁹⁷.

Las imágenes del territorio sobre las que trabajamos poseen la naturaleza híbrida de unas representaciones en las que se trata de plasmar *lo que se ve* bajo la influencia de *lo que se conoce*, se experimenta, se interpreta y/o se valora. De nuevo volvemos a traer a colación el concepto de “realismo intelectual” según el cual en estos dibujos se prima el concepto interno generalizado del modelo más que el modelo en sí. Son producto, por tanto, de esa forma de *mirar* que llamamos percepción habitual, aunque deberíamos referirnos a ella más bien como *percepción natural* en contraposición con esa *percepción estética* que se alcanza tras un proceso de aprendizaje artístico; un aprendizaje que nos facilitaría la tarea de *ver* la realidad en dos dimensiones y, lo que es más importante, de un modo aséptico, donde las formas son simplemente formas –aunque «nunca se olvide del todo»-.

La percepción habitual, común o natural, como queramos llamarla, que no es contrarrestada con las herramientas de la educación artística, produce una serie de efectos negativos en la ejecución del dibujo o distorsiones gráficas involuntarias. En el caso de estas imágenes, varias de esas distorsiones se producen por el intento de incorporar a los dibujos la versión tridimensional de los objetos o elementos del paisaje. Aunque no es más que el resultado de la

¹⁹⁷ Gombrich, Ernst, H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979

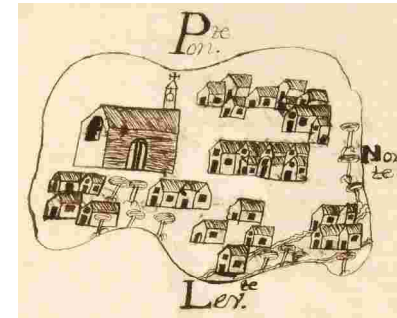
percepción habitual del sujeto que observa su entorno, esta distorsión es la responsable, en parte, de esa apariencia “infantil” a la que tantas veces se ha aludido para descalificar a estos dibujos.

El dibujar *pensando* en la tridimensionalidad del espacio lleva, entre otras cosas, a la inclusión de aquello que *se sabe que está ahí* aunque desde la perspectiva desde la que se observa, determinados elementos deberían quedar ocultos. Se perciben tridimensionalmente y así se intenta representarlos.

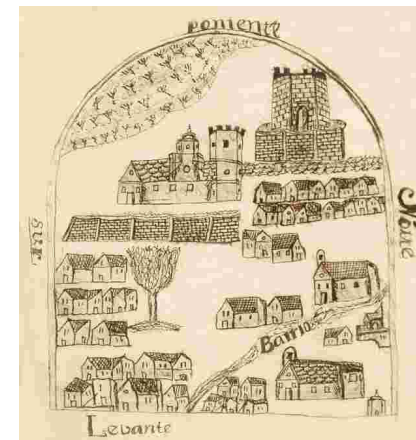
En muchos casos, cuando un objeto impide que otro que se encuentra detrás de él se vea completamente, la visión, en lugar de contentarse con la sección visible, completa el objeto. Esto significa que la organización visual no se limita al material directamente dado, sino que incorpora extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible. De modo similar, los objetos se perciben a menudo tridimensionalmente completos aunque sólo esté presente una parte frontal de su superficie¹⁹⁸.

El resultado es la representación distorsionada de determinados elementos del paisaje, fundamentalmente arquitectónicos –iglesias y viviendas-, lo que aporta ese grado de enrarecimiento o “infantilismo” a las composiciones. No obstante, esta distorsión no tiene mayor trascendencia para el análisis de nuestras fuentes visuales.

¹⁹⁸ Arnheim, Rudolf: *Pensamiento...Op. cit.*



Benalauría (Málaga. Catastro de Ensenada)

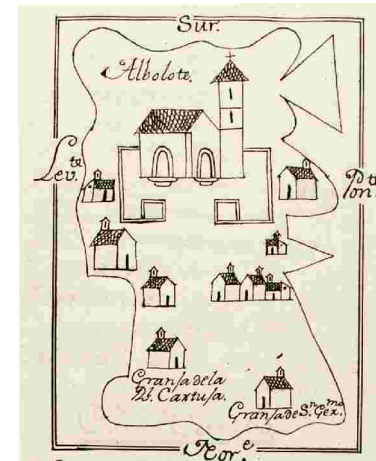


Tahal (Almería. Catastro de Ensenada)

En relación con el intento por plasmar las tres dimensiones espaciales en las imágenes, más importante para nosotros es atender a la manera en la que se trata de conseguir la profundidad. Una de las distorsiones más habituales en

cuanto a la representación de la profundidad se refiere, cuando no se es experto en la materia y, por tanto, cuando nos dejamos llevar por la percepción común o habitual, es aquella que lleva al dibujante a enfatizar los trazos de aquellos objetos que percibe más lejanos con el fin de aproximarlos al espectador haciéndolos más nítidos, mientras que los objetos más cercanos quedan desdibujados o menos acentuados al ejercer una presión más ligera sobre el soporte. Sin embargo, el que conoce la técnica del dibujo realiza el proceso inverso: dibujará de forma más nítida los objetos más cercanos y más borrosos los más alejados, de este modo consigue eficazmente la ilusión de profundidad, pues así es como se perciben en el espacio físico. Esta contradicción visual es la consecuencia de considerar el papel o el soporte plano como un vacío de espacio en el que se pretende penetrar con la herramienta de dibujo¹⁹⁹.

¿Qué ocurre en nuestras imágenes? resulta raro observar en ellas la puesta en práctica de las reglas más básicas para una consecución eficaz de la profundidad. No es habitual encontrar la utilización del gradiente de tamaño como recurso para conseguir la ilusión de profundidad. Las diferencias de tamaño que se aprecian entre los distintos elementos del paisaje rural –por ejemplo, entre las edificaciones religiosas y la arquitectura civil- estarán más relacionadas con cuestiones de significado, como pueden ser las distinciones jerárquicas, que con estrategias visuales para alcanzar la ilusión de profundidad.



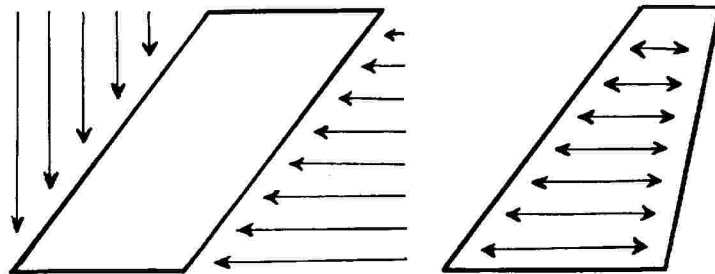
Albolote (Granada. Catastro de Ensenada)



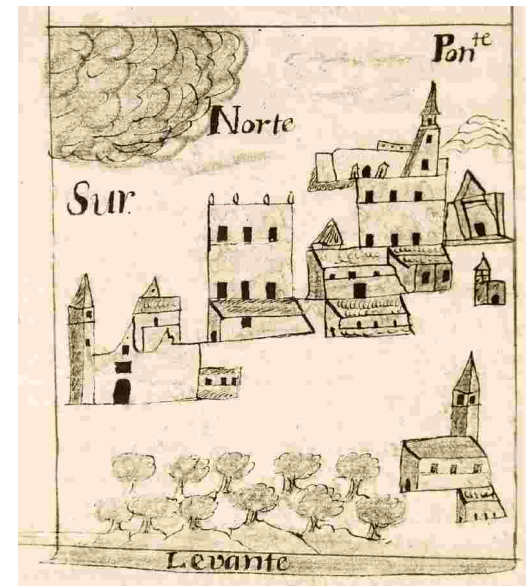
Montejícar (Granada. Catastro de Ensenada)

¹⁹⁹ Torrealba, John: *Dibujar lo que vemos: la percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*. Ed. Blume. Barcelona, 2008.

Asimismo, son muy escasos los ejemplos en los que se desdibujan o atenúan los objetos más lejanos en contraposición con la nitidez de los objetos más próximos para conseguir profundidad visual. Al contrario, la mayoría de las representaciones presentan una perspectiva isométrica. Se trata de composiciones en las que el mundo se aleja en profundidad al presentarse de forma oblicua mientras que, al mismo tiempo, los objetos mantienen un tamaño constante o invariable. En las imágenes así compuestas todo es traído al primer plano. Aunque aparezcan inclinados –por la oblicuidad con la que se representan-, los objetos no llegan a salirse realmente del plano frontal de la composición. La oblicuidad crea profundidad cuando se la percibe como desviación respecto a la armazón vertical-horizontal.

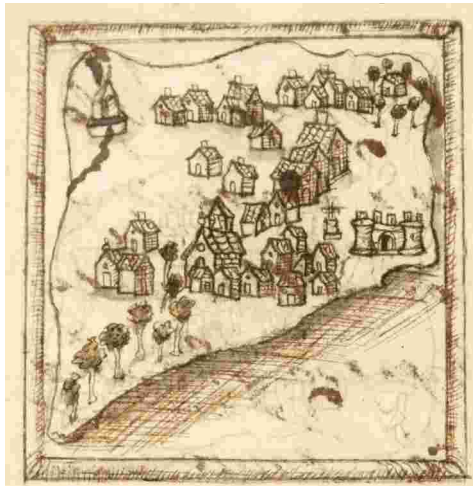


Una imagen construida isométricamente consigue el efecto de profundidad por el recurso a la oblicuidad pero no deja de ser una presentación en primer término de todos los elementos que aparecen en escena. Según Arnheim, «la perspectiva isométrica es uno de los grandes sistemas empleados para unificar el espacio pictórico tridimensional»²⁰⁰. Ahí reside la clave de esta forma de componer el dibujo: como un medio que permite manifestar una concepción unificada del espacio representado.



Cuevas de Almanzora (Almería. Cat. Ens.)

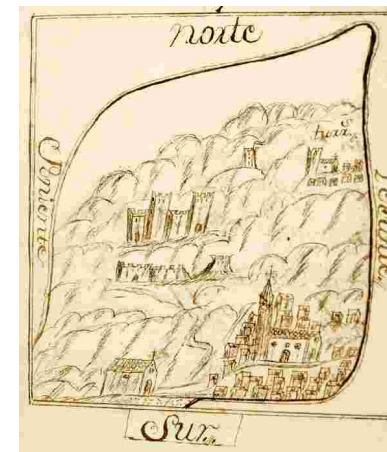
²⁰⁰ Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción...* Op. cit. Pág. 282.



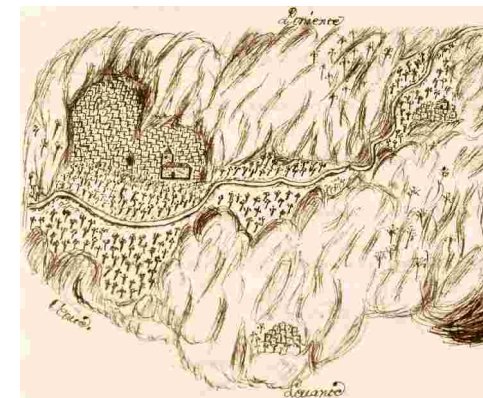
Benadalid (Málaga. Catastro de Ensenada)

Esta presentación en primer término tanto de las formas del relieve, núcleos de población o determinados elementos del paisaje rural que deberían aparecer desdibujados en la lejanía y aun tamaño menor, ¿ha de interpretarse siempre como una distorsión involuntaria? Creemos que esta forma de plantear la composición, bajo la fórmula de la perspectiva isométrica –aún cuando desconocieran su denominación técnica- en la que todos los elementos del territorio informado se presentan con la misma intensidad y tamaño, más que con una distorsión en la ejecución del dibujo producida por la falta de habilidad técnica, se correspondería con un medio intuitivo y eficaz, para expresar una determinada concepción del territorio que se trata de representar: un espacio unitario,

cohesionado, en la que todos los elementos forman parte del conjunto. Se ha de relacionar, por tanto, con los conceptos de unidad y pertenencia.

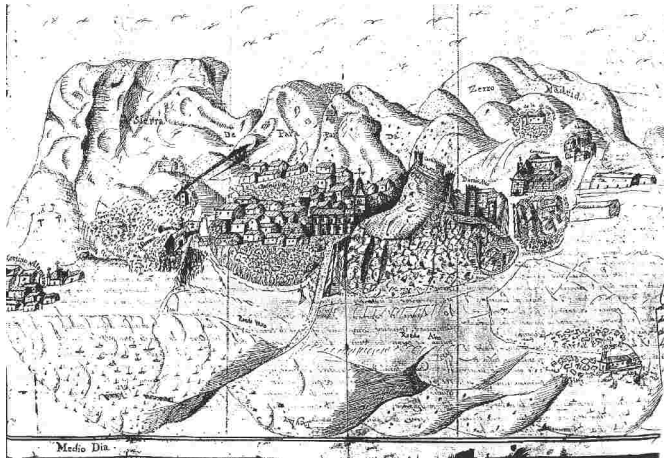


Cortijo de Turrillas (Almería. Cat. Ens.)



Alboloduy (Almería. Catastro de Ensenada)

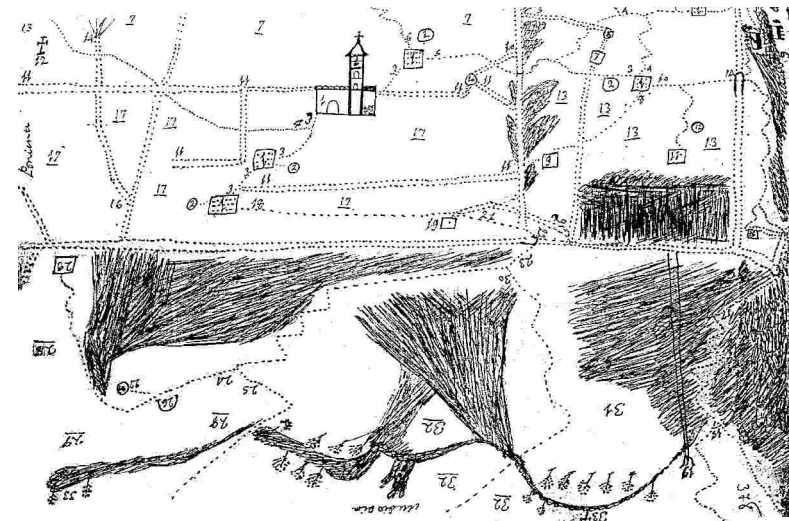
Por último, en relación con las distorsiones gráficas o visuales que podemos apreciar en los croquis derivadas de ese intento por incluir la tridimensionalidad del espacio, hemos de referirnos a los *paisajes invertidos*. Se trata de uno de las tácticas más recurrentes empleadas por los autores de los dibujos para desarrollar en el espacio compositivo la configuración de paisajes enfrentados a uno y otro lado de un valle, de un río o de cualquier elemento que actúe de eje divisorio.



Ilora (Granada, croquis enviado a Tomás López)

Despliegan en un mismo plano bidimensional una realidad física que les envuelve o rodea en todas direcciones. En algunos casos, el que dibuja sitúa su punto de referencia en el pueblo por el que se interroga y a partir de ahí

representa la realidad que observa –o rescata de su imaginaria mental- a su alrededor. El resultado es una composición en la que se evidencia un punto de vista central en torno al cual se disponen, en todas direcciones, el resto de componentes del paisaje. Si proyectásemos vectores de dirección todos convergerían en un mismo punto: el pueblo. En otras ocasiones, el punto de referencia visual elegido es un eje que actúa de línea divisoria entre distintos núcleos de población o, dentro del mismo pueblo, como elemento que estructura o vertebrata el espacio en distintas unidades. Recordemos para este caso el dibujo de Mecina Fondales reproducido en páginas anteriores.



Mecina Fondales (Granada, croquis enviado a Tomás López)

Sea como fuere, de aquí se deriva un aspecto interesante: la identificación del punto de vista del dibujante con un elemento concreto del paisaje rural. El sujeto se sitúa física o mentalmente en un punto concreto del espacio y desde ahí dibuja tanto *lo que ve* como *lo que sabe*. Su cuerpo funciona como punto de anclaje, real o imaginado; pivotando sobre él proyecta su mirada 360° alrededor y así trata de volcarlo sobre el papel, abatiendo perfiles, invirtiendo elementos, retorciendo los componentes del paisaje. Es el producto de una mirada al paisaje *desde dentro*.

Frente a la supuesta objetividad, deshumanización y ausencia de perspectiva que caracteriza a la cartografía científica, estas representaciones territoriales son el exponente más claro de esa percepción subjetiva del espacio. Con un punto de vista que se aferra al centro geométrico de la composición o que se enfrenta al espacio físico en un plano frontal. Pero siempre desde el interior. El sujeto que observa, recuerda, experimenta y dibuja, recrea un espacio que jamás volverá a ser euclidiano.

Venimos hablando de las distorsiones gráficas presentes en estos dibujos como consecuencia de la percepción habitual, cotidiana o común. Hasta aquí hemos tratado los efectos gráficos derivados de ese intento por plasmar en un plano bidimensional una realidad que se percibe en tres dimensiones. Pero podemos comentar otras manifestaciones de la percepción habitual en relación con el posterior proceso de representación: la ordenación por partes del espacio compositivo.

Los que desconocen el arte del dibujo, suelen realizar sus composiciones siguiendo un orden secuencial. No conciben el dibujo como un todo desde el principio de su ejecución sino como una sucesión de imágenes que se van acoplando. Es decir, se dibuja en función de cómo se percibe. En su momento hablamos de cómo los individuos percibimos nuestro entorno a base de “golpes perceptivos”, de visiones seriadas. De manera que, como fruto de una percepción habitual, natural o común, no modificada por los convencionalismos de la mirada estética o formada en el arte de dibujar, los aficionados al dibujo dibujan siguiendo un orden secuencial. La importancia de este hecho radica en que las decisiones en las que se basan a la hora de ejecutar dicha secuencia se relacionan con el significado que le adjudican a las distintas partes de las que se compone.

En lo que respecta a la representación del espacio, solemos hacer una valoración jerárquica de los componentes del paisaje percibido en función de los cuales ordenamos nuestra secuencia gráfica. De ahí que los que estudian los mapas cognitivos les dediquen una especial atención no sólo al resultado final de las representaciones subjetivas del espacio sino también al proceso de ejecución.

Uno de los métodos de análisis de mapas mentales es el que hace referencia a la forma en que ha sido hecho el dibujo, es decir, desde dónde se ha comenzado y en qué dirección lo ha continuado el sujeto. Ello indica de forma diáfana, no sólo desde qué punto o localización es vista en la mente la ciudad en su conjunto sino también

cuál es la parte de ella que nos resulta más familiar o de mayor importancia, al ser dibujada en primer lugar²⁰¹.

Debido a la naturaleza histórica de nuestras fuentes, sólo contamos con el resultado visual. De ningún modo es posible estudiar el proceso de realización. Pero esto no nos impide afirmar que en la ejecución de los dibujos debió jugar un papel decisivo la valoración jerárquica de las distintas partes en las que estructuran y organizan los paisajes que han de representar. A cada uno de los componentes del paisaje que perciben les confieren una identidad, un valor y un significado –ya sea funcional o simbólico-. Hitos, nodos, sendas... los distintos elementos urbanos van apareciendo sobre el papel en blanco con un orden, siguiendo una secuencia decidida en función del *sentido* otorgado a cada uno de ellos. No podemos observar el orden de ejecución, pero los que dibujaron dejaron una serie de *pistas* que nos ayudan a interpretar sus valoraciones: las diferencias de tamaño, los trazos borrosos o los subrayados expresivos, la ordenación de los planos, el sentido de la lectura, la ubicación de los elementos en la composición, etc. Es decir, las valoraciones jerárquicas de las distintas unidades o elementos del paisaje no sólo se revelan en el orden secuencial de la ejecución sino en otra serie de expresiones gráficas que sí podemos observar.

²⁰¹ Ponce Herrero, Gabino; Dávila Linares, Juan Manuel y Navalón García, María del Rosario: *Análisis urbano de Petrer...Op.cit.* Págs. 74-75.

Como hemos visto hasta ahora, los croquis presentan una serie de características formales que pueden interpretarse desde la óptica del proceso perceptivo general. Hemos hecho alusión a la correspondencia entre la estructura que adoptan los contenidos en las imágenes y los principios generales que rigen los mecanismos perceptivos. Asimismo, en relación con la aplicación de una percepción cotidiana o habitual de la realidad, hemos hecho referencia a una serie de *distorsiones* en la ejecución del dibujo como consecuencia, por una parte, del intento por plasmar la versión tridimensional de lo observado y, por otra, por la valoración jerárquica que se realiza de cada una de las partes que componen el campo visual –lo que les lleva, por ejemplo, a introducir diferencias de tamaño, distintas intensidades de trazos, a evaluar y decidir las ubicaciones en el conjunto compositivo, etc.-.

Para poner punto y final a este capítulo, abordaremos otro grupo de distorsiones, esta vez, las que se producen de forma específica en la percepción del espacio urbano. En realidad, se encuentran en estrecha relación con las anteriores puesto que ambas tienen su origen en el propio proceso perceptivo, pero la sistematización de estas últimas responde de una forma más concreta a la percepción del Espacio como dimensión específica de la realidad.

Los investigadores de la Geografía de la Percepción y la Psicología Ambiental han dedicado parte de sus esfuerzos en el estudio de los mapas cognitivos a tratar de desentrañar el tipo y la naturaleza de las distorsiones o inadecuaciones que se detectan en estas representaciones mentales con respecto

a la realidad física que actúa de referente. En su momento advertimos que los mapas cognitivos no guardan una relación isomórfica con la realidad –aunque sí es necesaria cierta correspondencia-. El término mapa es sólo una metáfora para referirse a un *constructo mental* que poco tiene que ver con una imagen fotográfica o un plano. Es obvio, por tanto, que se detecten una serie de *distorsiones* en este proceso de adaptación de la imagen física a imagen mental y subjetiva.

Se coincide en señalar la existencia de dos tipos de distorsiones en la percepción del espacio que se hacen evidentes al analizar los dibujos o croquis de los espacios urbanos: las distorsiones absolutas y las distorsiones relativas²⁰². Las primeras son “errores” sistemáticos o generalizados que trascienden las particularidades individuales del sujeto, es decir, se producen como consecuencia de las características de los procesos cognitivos que se ponen en práctica a la hora de almacenar, codificar y decodificar la información espacial. En cuanto a las distorsiones relativas, éstas se relacionan con la influencia que ejercen las características particulares del sujeto: edad, sexo, extracción social, formación..., pero sobre todo, con su movilidad en el medio y la familiaridad con el entorno, puesto que es lo que le permite tener un conocimiento más o menos exacto del mismo.

²⁰² Bosque Sendra, Joaquín, Fernández Gutiérrez, Fernando y Jiménez Bautista, Francisco: “Distorsiones sistemáticas en la Percepción de localizaciones urbanas” en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Nº 131, 1994-95. Págs. 75-95

Entre las distorsiones absolutas en la percepción del espacio urbano se citan las siguientes:

-Codificación simplificada de la información espacial. Puesto que la cantidad de información espacial que llega a nuestro cerebro a través de nuestros sentidos es abrumadora, sólo registramos en nuestra memoria una parte de ella. Seleccionamos y simplificamos la información que llega hasta nosotros para hacerla más digerible y más fácilmente manipulable. A nuestro parecer, este procesamiento selectivo y simplificado de la información espacial, más que una distorsión, debería concebirse como un procedimiento natural de nuestro sistema cognitivo. Lo que sí pueden considerarse *distorsiones* propiamente dichas son las consecuencias que este registro simplificado de la realidad produce. Por ejemplo, en lo que respecta a la percepción de las distancias, se advierte que cuanto mayor es la cantidad de información existente entre dos puntos de los que se quiere estimar la distancia –número de giros, intersecciones, etc.-, mayor será la distancia percibida, y viceversa.

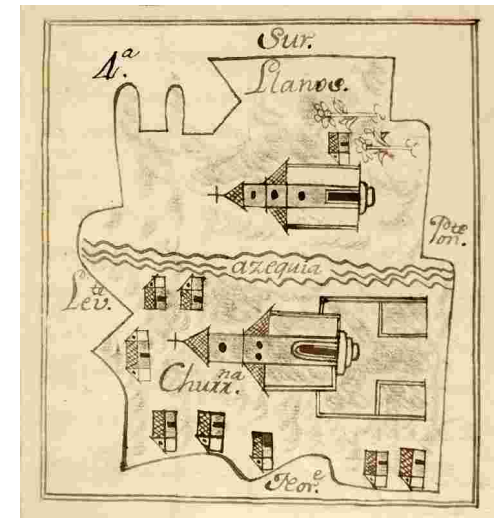
-Rotación y alineamiento. Las posiciones de los distintos componentes del espacio urbano se establecen en relación a los ejes naturales existentes en dicho espacio: una calle principal, un río, una cadena montañosa, etc., que además se rotan y alinean con las direcciones cardinales básicas: N-S, E-O. Es decir, los individuos establecen sistemas de referencia fácilmente reconocibles e identificables de los que se valen para ubicar y orientar los diferentes elementos urbanos.

Los puntos cardinales están peor codificados que los sistemas de referencia basados en lugares [...] Los sistemas de referencia en la orientación se establecen, más que sobre los puntos cardinales, sobre los rasgos locales como las principales direcciones de los edificios y de los lugares, sí como rasgos más globales como las calles y los ríos²⁰³.

-El “sesgo euclidiano”. Existe la tendencia a ver el mundo más “euclidiano”, geométrico o reticulado de lo que en verdad es. De este modo, se suelen representar como paralelas o perpendiculares calles y cruces que no lo son, como ángulos rectos los que son obtusos o agudos; del mismo modo, convertimos en rectas las curvas suaves. Esta tendencia se puede asociar con la inclinación del ser humano a la simplicidad y al orden de las formas. De ahí que en la representación del espacio percibido se observe una predilección por las formas geométricas, así como por una *geometrización* de las estructuras que definen la trama espacial.

-Distorsiones derivadas de una “visión horizontal”. La visión del ser humano es fundamentalmente horizontal. En nuestra imagen subjetiva del espacio privilegiamos la dimensión horizontal sobre la vertical. El individuo, rara vez mira hacia arriba durante su recorrido, de ahí que se produzcan una serie de distorsiones en la percepción y representación del espacio como son la subestimación de la altura y la sobrevaloración de la anchura.

²⁰³ Gärling, Tomy: “La metáfora del mapa cartográfico...” Op. cit.



Churriana de la Vega (Granada. Catastro de Ensenada)

Cada uno de estos fenómenos encuentra su manifestación gráfica en los dibujos de las entidades territoriales que componen nuestras fuentes. Como tendremos ocasión de ver en el tercer bloque de este trabajo, muchas de las cualidades formales de estas representaciones pueden explicarse teniendo en cuenta las distorsiones específicas de la percepción del espacio. Recordemos que aunque estas conclusiones se centran en estudios realizados por geógrafos y psicólogos sobre sociedades actuales en unos entornos específicos – especialmente entornos urbanos-, podemos hacerlas extensibles a otras sociedades y otros tiempos, pues de lo que venimos hablando es de procesos

cognitivos generales. Las diferencias, no obstante, deberemos de buscarlas en el universo de los significados.

Un primer paso en esta aproximación a los significados supone prestar atención a las distorsiones relativas. Más ligadas a las características individuales del sujeto que dibuja, estas distorsiones vendrán determinadas, principalmente, por la familiaridad de los individuos con el entorno. En este sentido, las valoraciones jerárquicas en la percepción del espacio vinculadas a las asociaciones simbólicas y a las experiencias emocionales y vivenciales de dicho espacio darán lugar a una serie de *distorsiones* en la ejecución del dibujo que deberán ser especialmente objeto de nuestro interés. Por ejemplo, el hecho de que se dibujen a un tamaño mayor y con más detalle aquellos elementos con los que el sujeto/autor está más familiarizado o emocionalmente implicado. Asimismo, la familiaridad con el entorno percibido también influye en la estimación o percepción de las distancias: el conocimiento del entorno implica un mayor almacenamiento de datos o información espacial, por lo que a la hora de estimar el recorrido entre dos puntos muy bien conocidos la distancia supuesta será siempre mayor a la real.

Nos gustaría terminar aludiendo a la reflexión que realiza Peter Burke a propósito de las distorsiones que registran las imágenes. Aunque se refiere de un modo particular al mundo del arte y sus convenciones estilísticas, si abstraemos sus afirmaciones sobre las obras de arte y las hacemos extensibles al proceso de representación en general, sus palabras nos serán útiles para contrarrestar las

connotaciones negativas que habitualmente asociamos al término *distorsión* y, por tanto, para valorar estas *desviaciones* como testimonios útiles para el historiador. Burke rechaza la comparación de las imágenes –de carácter realista y de contenido histórico- con ventanas y espejos que permiten asomarnos al pasado u obtener un *reflejo* de éste:

La mala noticia es que el arte figurativo a menudo es menos realista de lo que parece, y que, más que reflejar la realidad social, la distorsiona, de modo que los historiadores que no tengan en cuenta la diversidad de las intenciones de los pintores o fotógrafos (por no hablar de las de sus patronos o clientes) pueden verse inducidos a cometer graves equivocaciones.

Pero da un giro interesante al contemplar el fenómeno de la distorsión en la imagen como un medio de conocimiento.

Sin embargo, y por volver a las buenas noticias, el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: ciertas mentalidades, ciertas ideologías e identidades. La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la «imagen» mental o metafórica del yo o del otro. [...] A cierto nivel, pues, las imágenes son una fuente poco fiable, un espejo deformante. Pero compensan esa

desventaja proporcionando buenos testimonios a otro nivel, de modo que el historiador puede convertir ese defecto en una virtud²⁰⁴.

Con bastante frecuencia, tanto los croquis enviados a Tomás López como los dibujos incluidos en el Catastro de Ensenada se han despreciado al considerarlos como imágenes distorsionadas de la realidad territorial. El problema es que quienes se han acercado a ellas, en la mayoría de los casos, se han limitado a observarlas como “espejos deformantes” y no han sabido o no han querido dar el salto que convierta este *defecto* en *virtud*. Ese ha sido nuestro propósito. Dar el salto que nos permita interpretar las representaciones territoriales no científicas como testimonios de percepciones y concepciones del paisaje/ el territorio en el siglo XVIII.

Cuando nos enfrentemos al análisis de nuestras imágenes deberemos tener presentes, por tanto, estos fenómenos o distorsiones en la percepción del espacio más que como manifestaciones deformantes de la realidad como testimonios válidos que nos facilitarán la tarea de interpretar determinados contenidos.

Pero los dibujos encierran más complejidades. No podemos estudiarlos solamente atendiendo a los aspectos puramente formales o visuales derivados de la contemplación o el recuerdo de la realidad física. Los principios que rigen la percepción habitual, aunque intervienen en el producto compositivo, no son suficientes para explicar todos los aspectos que encierran estas imágenes. Las

²⁰⁴ Burke, Peter: *Visto... Op. cit.* Págs. 37-38

leyes perceptivas y las distorsiones en la percepción del espacio hacen referencia a la faceta más “visual” del entorno, pero nuestro análisis no tendría sentido si no trascendemos la dimensión descriptiva para adentrarnos en la esfera de los significados. No podemos quedarnos en el reconocimiento gráfico de los principios perceptivos, o en la detección de distorsiones. Hemos de hacer el esfuerzo de interpretar esa información. Solo así lograremos dar el salto que nos traslade de lo puramente natural y físico, a lo social. Recordemos cómo el proceso de asignación de significados constituía parte esencial del proceso más general de Percepción y cómo aquél se establecía en base a la respuesta emocional del individuo frente a su entorno. Existe pues un vínculo estrecho entre Percepción y significado al que trataremos de atender cuando nos enfrentemos al análisis de nuestras imágenes.

Aunque hayamos desgranado conceptos teóricos tan controvertidos como los de Paisaje, Percepción y Representación, recurriendo a un método de análisis casi microscópico mediante el cual nos hemos adentrado en los vericuetos de los mecanismos perceptivos, de la memoria, de las representaciones mentales... hemos procurado en todo momento no perder nuestro enfoque social, el que nos proporciona la disciplina histórica. Una y otra vez nos trasladamos desde los planteamientos abstractos al análisis práctico. Y en el centro de todo este planteamiento, nuestra fuente documental: las imágenes.

En ellas encontraremos la expresión de un conjunto de percepciones que traspasan el umbral de lo físico para adentrarse en el universo de todo aquello que constituye lo social: la organización y uso del espacio de acuerdo a unos

convencionalismos culturales, la valoración jerárquica de sus componentes, las relaciones que se establecen entre ellos, la asignación de significados, etc. Esta concatenación de fenómenos es posible porque:

No hay una percepción del mundo físico sensible y otra percepción distinta del mundo social. La operación que se inicia en el horizonte de las cosas sensibles se prolonga hacia los escenarios del acontecer humano y social²⁰⁵.

²⁰⁵ Castro Aguirre, Constancio de: *La geografía... Op. cit.* Pág. 232.

VII ENTRE LÍNEAS

“¿Qué significa dibujar una línea? crear un límite, definir un espacio, dar forma a una identidad”.

Gunnar Olsson¹

Los escenarios vitales del hombre se encuentran surcados, atravesados, definidos por multitud de líneas. Reales unas y, por tanto, tangibles, visibles y evidentes, e imaginarias otras, abstractas, invisibles, pero igualmente perceptibles. La naturaleza y las funciones de estas líneas que conforman la realidad de nuestros espacios de vida son múltiples: naturales, artificiales, teóricas, gráficas, rotundas, imprecisas, delimitadoras, organizadoras, coercitivas... Entre ellas, las líneas del espacio geográfico son, quizás, las más determinantes para el individuo por ser las definidoras de estructuras territoriales, pero también de estructuras mentales, pues no olvidemos aquella otra dimensión que junto a la física o *real* le adjudicábamos al espacio: la subjetiva.

El espacio geográfico es aquél que se muestra accesible al hombre no sólo como escenario físico sino como lugar pensado, sentido e imaginado. En ambas dimensiones de ese espacio –el real y el subjetivo-, las líneas se imponen

materializándose en las formas del paisaje natural: cadenas montañosas, ríos, barrancos, ramblas... en todas las formaciones que implican linealidad; también en las del paisaje construido: caminos, sendas, calles, etc. Asimismo, entre las líneas que definen el espacio geográfico ocupan un papel fundamental aquellas líneas *teóricas* que conforman demarcaciones, circunscripciones y términos político-administrativos. Líneas invisibles que compartimentan el espacio, lo dividen, lo acotan. Ordenan y organizan. Líneas que marcan límites territoriales creando a su alrededor más inmediato espacios ambiguos y confusos; también espacios de conflicto. Por último, hemos de mencionar las líneas abstractas que configuran el almacén de nuestras imágenes mentales del entorno o mapas subjetivos; esas que fijan las direcciones más simples, la vertical o horizontal, y la relación entre direcciones, esto es, el ángulo recto o cruce ortogonal. Como afirma Rudolf Arnheim «el ángulo recto es el más simple porque crea un esquema simétrico, y es la base de la almacén de verticales y horizontales sobre la que descansa toda nuestra concepción del espacio»². De ahí que en nuestras representaciones mentales del entorno dominen, como comentamos en anteriores capítulos, la simetría, la regularidad, las configuraciones lineales y las relaciones ortogonales.

Las líneas se imponen, pues, en el espacio y junto a ellas los puntos y superficies configuran su almacén estructural básico. De hecho, parte de los geógrafos de la percepción y de los psicólogos ambientales prefieren esta clasificación de los componentes espaciales, por su generalidad, a la elaborada

¹ Pickles, John: *A history of Spaces: cartographic reason, mapping and the geocoded world*. London, 2004

² Arnheim, Rudolf: *Arte y Percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 2000. Pág. 191

por Kevin Lynch que, recordemos, se basaba en una concepción del espacio constituido por límites, barrios, nodos, sendas e hitos.

Líneas, puntos y superficies serán, por tanto, los elementos espaciales que hemos considerado para dar forma a los capítulos que siguen. No sólo por constituir en términos geométricos la clave de la percepción espacial, sino también porque esta clasificación encaja muy bien con el análisis icónico-plástico que nos hemos propuesto utilizar en el estudio de nuestras representaciones.

En el primero de estos capítulos atenderemos a todo ese entramado de líneas que acabamos de definir, deteniéndonos en primer lugar en aquellas líneas teóricas e invisibles que conforman los *límites*. Reflexionaremos sobre el concepto de *límite* para acceder a la concepción más amplia de Territorio, pero desde la perspectiva opuesta a la que tradicionalmente se viene adoptando en los estudios sobre la organización territorial.

Un discurso de tinte positivista, de exposición lineal y causal, en el que prima la acumulación documental frente al análisis interpretativo, impregna muchos de los trabajos realizados acerca de los procesos de organización territorial. Otros investigadores, en cambio, han optado por una línea de investigación más atractiva y compleja al abordar los procesos de organización espacial vinculándolos con el fenómeno del Poder. Un ejemplo ya clásico lo constituye el trabajo de Francesc Nadal *Burgueses, burócratas y territorio. La política territorial en la España del siglo XIX*, donde afirmaba que tras la aparente científicidad de las propuestas de división territorial se ocultan discursos ideológicos que persiguen el

dominio social por parte del Poder³. Una tercera línea de investigación, en estrecha relación con ésta última, es en la que trabajan aquellos historiadores y geógrafos que ven en el Espacio un medio de control social más, «especialmente eficaz precisamente por su anonimato»⁴. Vinculan de forma directa el diseño y el uso del espacio en sus distintas escalas –desde la arquitectura al territorio– como un instrumento de control por parte del Poder que pretende modelar comportamientos y voluntades.

Aunque estos enfoques introducen alicientes novedosos en los estudios de la organización territorial, lo cierto es que todos ellos contemplan este fenómeno desde un lugar común: el de las instituciones, organismos o personalidades que gozan del privilegio –político, jurídico o intelectual– de diseñar proyectos de organización o de mandarlos aplicar y ejecutar. Sin embargo, hay una ausencia casi absoluta de trabajos, al menos en lo que atañe al ámbito de la Historia, en los que se aborde el tema desde la orilla opuesta, aquella que se encuentra más próxima a las percepciones de los grupos que habitan los espacios sobre los que se aplican dichos proyectos de organización o intervención territorial. Uno de los pocos ejemplos lo encontramos en Carlos Sambricio quien en su obra *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*

³ En la misma línea podemos mencionar su capítulo: “Delimitar territorios, territorializar a los hombres” donde afirma que los proyectos de reorganización territorial son propuestas sobre la organización de los hombres y de sus recursos. Este trabajo se incluye en el libro coordinado por Horacio Capel Sáez: *Los espacios acotados: Geografía y dominación social*. PPU. Barcelona 1990, donde se recopilan trabajos sobre esta línea de investigación en la que se vinculan los conceptos de Espacio-Control social- Poder.

⁴ Estas palabras pertenecen al capítulo elaborado por Pedro Fraile “Lograr obediencias maquinales. Un proyecto espacial”, incluido en el libro de Horacio Capel Sáez mencionado en la cita anterior.

reconoce que la novedad de su trabajo ha sido la de «complementar la documentación formal con las opiniones y críticas aparecidas en la prensa periódica», puesto que «son testimonio de cómo aquella sociedad vivió el cambio, de cómo llegó incluso a comprometerse y de cuáles fueron las expectativas que vieron en aquellos proyectos»⁵. Es decir, su aportación fundamental reside en la atención prestada a la percepción que tuvo la población de las reformas territoriales y urbanas y, sobre todo, de los proyectos de ingeniería civil que se llevaron a cabo desde finales del siglo XVIII en España.

En una línea similar, también nosotros viramos hacia el ámbito de las percepciones para descubrir algunos indicios sobre el concepto de territorio en el siglo XVIII, más exactamente, de algunos de sus principales componentes –como los límites, también los caminos o sendas y cursos fluviales –, por parte de aquellos que aún sin participar en los diseños territoriales, perciben sus consecuencias en su quehacer cotidiano. Se trata, por tanto, de atender a otra mirada sobre el territorio, distinta a la que nos muestra el Poder a través de la cartografía oficial.

VII. 1 FORMAS Y LÍMITES

En este primer análisis de la documentación gráfica atenderemos a las líneas que dibujan formas y a las formas que definen límites. Es decir, nos referiremos a la función icónica de estos trazos –líneas- que dibujan *figuras*, en

⁵ Sambricio, Carlos: *Territorio y Ciudad en la España de la Ilustración*. Ministerio de obras públicas y transportes. Madrid, 1991. Pág. 36

este caso, contornos que concretan límites espaciales: reales, imaginados o supuestos. Asimismo, nuestro análisis incluirá el estudio de la dimensión plástica de este recurso gráfico: cómo se trazan esas líneas, qué forma adquieren y cuáles son sus funciones. En resumen, qué mensaje visual nos transmiten en el conjunto de la representación.

Aunque abordaremos principalmente las líneas de contorno que dibujan límites espaciales, nos referiremos también en este capítulo a aquellas líneas que funcionan a modo de *marcos* gráficos o, si se prefiere, *ventanas* a través de las cuales se nos muestra el territorio. La forma en la que lo hacen nos ilustrará también sobre sus procesos de interpretación y significación.

No obstante, bien como límites de demarcaciones territoriales o como simples marcos gráficos, estas líneas de contorno crean espacios subjetivos donde encerrar no sólo lo observado sino también la experiencia de un paisaje natural y construido conformado a base de rutinas, procesos de identificación, asociaciones simbólicas..., en definitiva, donde recluir el territorio interpretado por la mirada.

VII.1.1. INTERIOR / EXTERIOR

Al margen de que tales líneas se interpreten como *límites* espaciales que circunscriben términos municipales o como *marcos* que nos muestran a modo de *ventanas* una escena, desde un punto de vista meramente plástico cumplen con la función visual de centrar nuestra atención de forma instantánea en el interior del espacio recreado.

Mediante líneas simples, dobles, manchas de color u otros procedimientos gráficos, con la línea de contorno se nos presenta una primera clasificación visual: lo que queda en el interior del espacio creado por dicha línea y lo que se deja fuera –a veces un espacio en blanco, otras, información que puede resultar relevante-. No es un asunto banal. Aquello que se incluye dentro del campo compositivo y lo que se destierra a los márgenes o al ‘fuera de marco’, es producto de una decisión. Implica una selección y una primera jerarquización de la información. Nuestra primera tarea será, por tanto, examinar esas líneas de contorno que decretan tal inclusión o exclusión de elementos a partir de esa compartimentación básica del campo de representación.

El contorno de una imagen es el «cerco regular que aísla el campo de la representación de la superficie circundante»⁶. Otra definición es el que lo designa como «una forma geométrica abstracta coincidente con el contorno de la superficie icónica que detiene la imagen, separándola de lo que no es imagen»⁷. Es el primer elemento plástico de la representación; en realidad, es el que la crea al hacerla emerger del vacío amarillento del papel. La delimita y la designa como el objetivo de nuestra visión. Dirige nuestra atención evitando que ésta vague sin rumbo por la superficie del soporte. Actúa como un *índice* –en palabras de J. Aumont- al señalar al espectador lo que debe mirar. Cumple en este caso con una *función visual* al singularizar un segmento del campo visual y particularizar su percepción.

⁶ Schapiro, Meyer: *Style, artiste et société*. Ed. Gallimard. París, 1982.

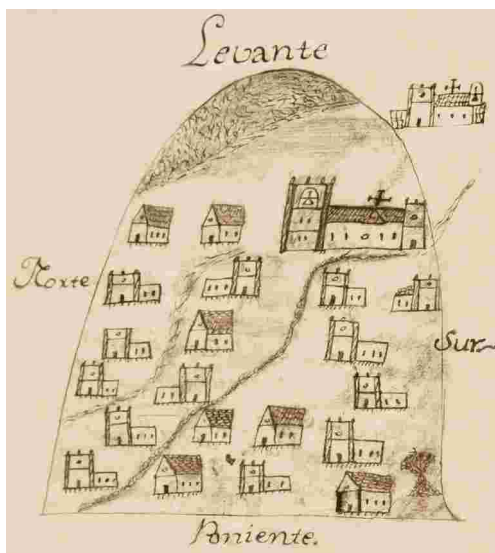
⁷ Villafaña, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ed. Pirámide. Madrid, 2002. Pág. 184

Sucede también que las líneas de contorno no siempre aíslan a la imagen de un vacío irrevocable. En algunas representaciones estas líneas sirven de transición visual entre el espacio recreado en el interior y un exterior cargado de significado al albergar aquellos elementos desterrados del conjunto compositivo. El contorno, en este caso, a la vez que diferencia dos campos de representación, los pone en relación. Establece un vínculo visual entre lo interno y lo externo, entre lo que permanece dentro del marco y lo que se ejecuta fuera de él. Una relación visual que derivará en vínculos de otra índole al pasar al nivel interpretativo, esto es, al ámbito de los conceptos que se pretenden comunicar visualmente y que en el caso de estos croquis son: pertenencia, dependencia, subordinación, control, etc.

Desde este enfoque, más que *frontera* de la imagen –como algunos teóricos la conciben-la línea de contorno formaría parte inseparable de la misma cumpliendo un papel fundamental: es el elemento gráfico que primero ubica o reparte los elementos en el espacio de representación marcando una distinción elemental entre ellos en función de que se encuentren en el interior del perímetro compositivo o fuera de él y, segundo, los pone en relación. La línea, en el momento en que pasa de ser un objeto unidimensional independiente a transformarse en un contorno, se convierte en parte de un todo. No es frontera de la imagen, sino parte constituyente de la misma. De ahí que nos detengamos en ella como signo plástico y como elemento significativo.

La psicología de la percepción ha demostrado que si bien una línea circular sobre un fondo blanco puede percibirse de diversas formas, lo más sencillo es que la forma circundada se perciba como un objeto tangible y denso,

y lo que la circunda como fondo vacío⁸. Por eso insistimos en que las líneas de contorno, al margen de su significación –en este caso, fundamentalmente, límites de términos municipales-, hacen emerger a la imagen como un objeto sólido y perceptible que emerge del plano estable del fondo. Es esa relación entre interior/exterior y figura/fondo la que nos interesa destacar y analizar en este momento.



Antas (Almería. Catastro de Ensenada)

Lo *externo* al espacio contenido en el interior del contorno irremediamente queda relegado a un segundo plano. Su importancia es relativa. Nos interesará en la medida en que los elementos *satélites* que aparecen flotando en ese vacío ilimitado se relacionen de alguna forma con la imagen

⁸ Amheim, Rudolf: *Arte... Op. cit.* Pág. 226

principal que aparece enmarcada por la línea de contorno. Tendremos que determinar cuáles son las relaciones que se establecen entre ese interior privilegiado en la representación y los elementos suspendidos fuera de él, pues a través del análisis de esas relaciones visuales podremos llegar a determinar otro tipo de relaciones - sociales, económicas, religiosas, administrativas, etc.-, que son las que se establecen en el plano de la realidad entre los objetos o elementos representados en la imagen.

Observemos a este respecto la representación de Antas (Almería, Catastro de Ensenada). Fuera de la línea de contorno, al Este, aparece dibujada una iglesia⁹. Por su ubicación y tomando como referencia otras imágenes en las que se emplea el mismo recurso, consideramos que se trata de la representación de la ciudad de Vera de la que la separan tres cuartos de legua. No sólo su proximidad sino la entidad de esta ciudad, cabeza de vicaría¹⁰, pesa en el imaginario colectivo de los habitantes de Antas hasta el punto de tomarla como referente de ubicación espacial. La definición de sí mismos como pueblo pasa por el *reconocimiento* de esta localidad vecina que

⁹ Es bastante habitual encontrar en estas imágenes el dibujo de una iglesia como representación del conjunto de una población, de hecho, es el icono elegido en la mayoría de las ocasiones para representar ciudades, villas o lugares. Se trata de la identificación de una parte con el todo, pero de una parte muy significativa: la iglesia como centro de poder que *representa* a una entidad territorial.

¹⁰ Según las respuestas al interrogatorio de la ciudad de Almería enviadas a Tomás López en 1774 Vera aparece como cabeza de vicaría de las siguientes poblaciones: Mojácar, Turre, Antas, Bédar, Cabrera, Lubrín, Cuevas, Portilla, Zurgena y Arboleas.

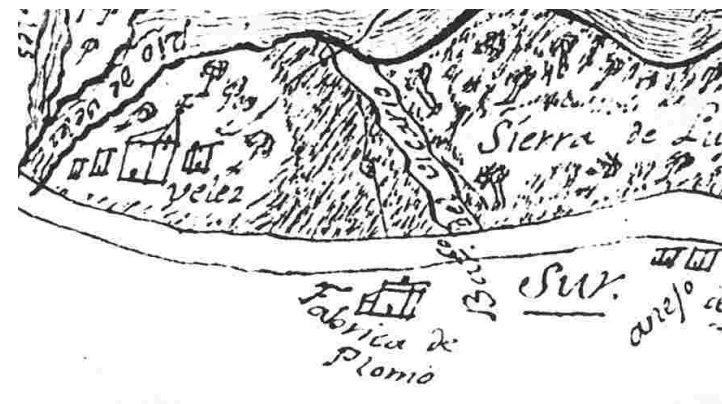
en la segunda mitad del siglo XVIII gozaba de una situación económica y cultural privilegiada en la comarca¹¹.

La línea de contorno pone en relación los dos ámbitos básicos de la composición: el interior que se identifica con el término municipal de Antas y ese *exterior* o fuera de marco en el que emerge la presencia contundente de un icono que representa la ciudad almeriense de Vera. Se trata de una fórmula visual utilizada en algunas de estas representaciones para expresar determinados vínculos entre poblaciones. Junto al municipio por el que se interroga se suele evidenciar la entidad territorial de orden mayor a la que, por ejemplo, pertenece jurídicamente. No es este el caso de Antas, ya que ambas forman parte del Partido de Baza, pero los vínculos entre comunidades no sólo se miden en términos políticos o administrativos. Existen otro tipo de lazos, de dependencia económica, de referente cultural o de solidaridad que derivan en un juego de identificaciones y referencias espaciales que difícilmente se podrían poner en evidencia mediante otros medios.

Otro ejemplo del vínculo visual que se establece entre el interior/exterior del espacio determinado por la línea de contorno y que pone en evidencia otra relación, esta vez de tipo claramente económico, lo constituye el caso de Órgiva y la fábrica de plomo de la Sierra de Lújar.



Órgiva (Granada) Dicc. Geográf. Tomás López



Detalle Fábrica de Plomo.

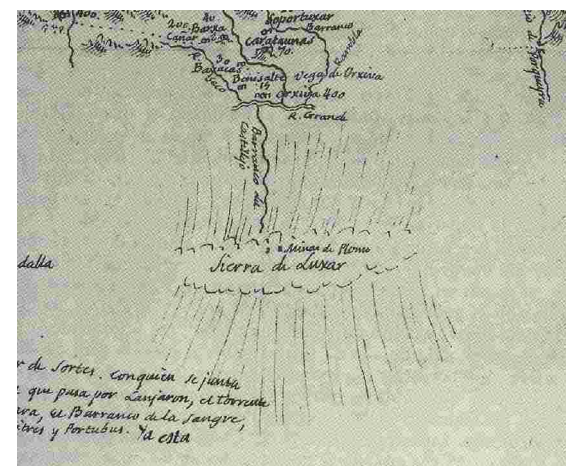
¹¹ En 1776 se conforma en Vera la cuarta Sociedad Económica de Amigos del País desde la que se trabajó para fomentar la manufactura popular (sobre todo del Esparto), la agricultura, el comercio, la educación, la beneficencia, etc.

Al otro lado de doble línea que delimita vagamente el entorno “tres leguas alrededor” de la villa de Órgiva, se dibujan además de una serie de núcleos de población (Olías, Fregenite, Alcázar pertenecientes al estado de Torvizcón), elementos del paisaje rural entre los que cabe destacar la fábrica de plomo de la Sierra de Lújar. Si el autor del dibujo decide incluir en el croquis la referencia a esta industria metalúrgica a pesar de hallarse a más de tres leguas de la villa (en el sitio llamado La Gorgoracha) y de no pertenecer a su jurisdicción (lo es de Vélez de Benaudalla) es porque para Órgiva esta fábrica de plomo debió suponer un complemento importante para su economía –cuya industria estaba fundamentalmente basada en la alfarería, en la confección de lienzos y alpargatas-, al menos en lo que respecta a la ocupación de sus hombres¹². Así lo atestigua el cura de la iglesia parroquial de la villa de Órgiva, Don Gabriel de Ledesma en 1795:

La sierra de Lújar, que va dicha, toda ella abunda en metal de alcoor y en frente de esta villa, al Mediodía y a la altura de tres cuartos de legua, hay una porción de minas antiguas y modernas de dicho metal, donde se ocupan muchos hombres y saca grandes sumas de metal, de éstos lo conducen a su fábrica, que se halla una legua o algo más de dichas minas, en el sitio que llaman la Gorgoracha, por la espalda de dicha sierra mirando a la mar, término ya de la dicha villa de

¹² Como prueba de lo que significó esta fábrica de plomo para los habitantes de Órgiva nos encontramos con que en 2007 se realizó una obra de Restauración de la llamada “Ruta de los mineros”, esto es, del camino que recorrían cada día los mineros de Órgiva para trabajar en las minas de plomo y flourita en la Sierra de Lújar. Se trata, por tanto, de la recuperación de una senda o ruta histórica enmarcada dentro del programa de recuperación del Patrimonio minero de dicha sierra.

Vélez de Benaudalla. El estar allí dicha es buscando la proximidad para el embarco de dichos metales y por las aguas para sus maniobras, cuyo plomo, según dicen los prácticos, tiene una parte de plata. El número de arrobas ya de alcoor, que es lo que se saca en las minas, y la de las arrobas de plomo que sale en la fábrica, lo habrá dicho dicha villa de Vélez de Benaudalla, donde está dicha fábrica o Motril donde está la administración¹³.



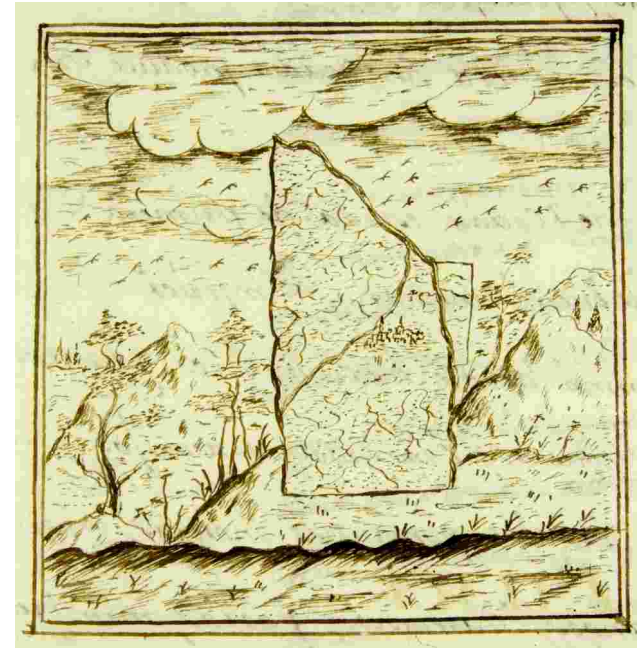
Croquis realizado por Tomás López.

En este dibujo la línea de contorno no traza ningún límite territorial (ni del término del municipio de Órgiva, ni de su partido ni vicaría). Es una demarcación del entorno de la villa que la rodea en un radio de tres leguas.

¹³ Respuesta del cura de Órgiva, Gabriel Ledesma. Diccionario Geográfico de Tomás López, Granada Mss. 7303.

Aunque el geógrafo Tomás López exige que se dibuje lo comprendido en este radio, el cura de la villa de Órgiva no duda en incluir la fábrica de plomo situada en el sitio de la Gorgoracha, perteneciente a Vélez de Benaudalla por la significación económica de esta industria para los hombres de Órgiva entre los que había aproximadamente unos cien jornaleros según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada). Resulta significativo, en este sentido, la reducción de la distancia real entre Órgiva y La Sierra de Lújar donde se encuentran las minas de plomo. El espacio comprendido entre Órgiva, el Río Guadalfeo y la Sierra de Lújar se nos muestra como un *todo* compacto. Como una unidad funcional donde el núcleo de población y el paisaje aparecen cohesionados, evidenciando así la *imagen* mental de un territorio que supera cualquier limitación, separación o compartimentación –artificial o natural- salvo la que impone el uso y las *prácticas* cotidianas sobre el mismo.

Pero, incluso cuando en ese fondo sobre el que emerge la imagen no aparezca ningún icono –como ocurre en la inmensa mayoría de estas representaciones-, la forma en la que se nos presenta el marco de la imagen nos lleva a interpretarlo no como un vacío real, sino como un espacio de presencias latentes. Paisajes ocultos insinuados tanto por el contenido de la imagen como por el carácter del marco que la delimita.



Palma del Río (Córdoba. Catastro de Ensenada)

En los párrafos que siguen analizaremos aquellas líneas de contorno que no dibujan estrictamente, como se exigía, límites territoriales sino que más bien constituyen *marcos* gráficos que encuadran la imagen a modo de escenas cuasi-pictóricas. ¿Qué interpretaciones sobre la concepción del territorio podemos deducir de esta forma de representarlo?

UNA VENTANA ABIERTA AL MUNDO

Los teóricos del arte afirman que el mundo que aparece en el interior del *cuadro* es concebido como ilimitado «de manera que los bordes del cuadro marcan el término de la composición, pero no el del espacio representado»¹⁴.

Arnheim nos recuerda que:

El marco nació en el Renacimiento de la construcción de dinteles y pilastras que formando una especie de fachada rodeaba los lienzos de los altares. Al emanciparse el espacio pictórico de la pared y crear vistas profundas, se hizo necesaria una clara distinción visual entre el espacio material de la habitación y el mundo del cuadro [...]. El marco venía a ser una ventana por la que el observador se asomaba a un mundo exterior, delimitado por la abertura de la mirilla pero ilimitado en sí¹⁵.

También es interesante la definición que apunta Jacques Aumont al referirse al marco como «una abertura que da acceso al mundo imaginario, a la diégesis figurada por la imagen»¹⁶. Ambos teóricos aluden al marco como esa «ventana abierta al mundo», una idea que tuvo su origen en el Renacimiento con los ensayos de perspectiva de Alberti y, más tarde, con Leonardo Da Vinci. «El cuadro se entiende como un mecanismo que selecciona parte de un espacio

¹⁴ Arnheim, Rudolf: *Arte... Op. cit.* Pág. 243.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Aumont, Jacques: *La imagen*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002. Pág. 156

presuntamente más amplio, es decir, muestra una parte del espacio y oculta otra»¹⁷.



Castillo de Almenara (Córdoba. Catastro de Ensenada)

De este modo, los paisajes seccionados que se nos presentan tras esos marcos artificiosos, precisamente por estar acotados de esa forma, nos remiten, paradójicamente, a espacios continuos.

¹⁷ Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios...Op. cit.* Pág. 184.

El interior del cuadro recoge una porción de espacio imaginario o representado y es precisamente ese trozo de espacio lo que denominamos *campo* [...]. El campo es percibido por el espectador como la parte visible de un espacio que, sin duda, se extiende más allá de los límites del cuadro¹⁸.

En los croquis dibujados de esta forma, los bordes de la composición no dibujan la demarcación administrativa correspondiente. Se trata de la expresión gráfica de un espacio concebido como una realidad continua, difícil de acotar o constreñir dentro de los límites de la escena y, en consecuencia, de una demarcación territorial. La conciencia de una naturaleza que se manifiesta ilimitada se enfrenta con la necesidad de presentar un territorio limitado, aquél por el que se les interroga y que ha de erigirse como objeto de representación. Como tal, debe estar contenido en unas dimensiones y un formato, pero la experiencia vital de una realidad física que se aprecia extensa e inabarcable por los sentidos, conduce a expresiones de este tipo. De este modo, estos marcos-ventana incitan a pensar en un espacio que se extiende en profundidad y, sobre todo, lateralmente y en el que cualquier tipo de límite impuesto será concebido como artificial.



Caniles (Granada, Catastro de Ensenada)

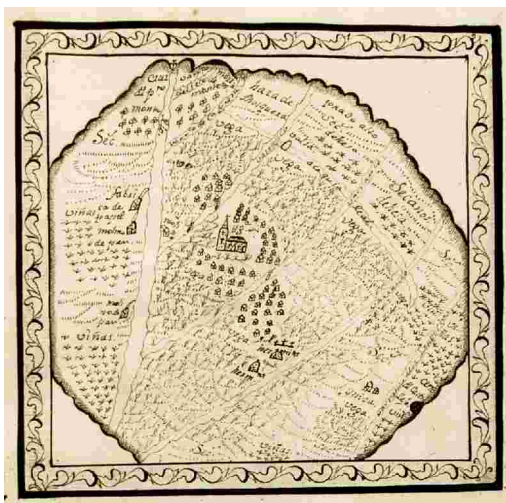
El territorio de Palma del Río (cuyo croquis reproducimos más arriba), pese a la limitación administrativa, se inserta en un paisaje que se extiende más allá del marco general de la imagen. Junto a la conciencia municipal, de unidad política y administrativa, evidencian la conciencia de un paisaje que fluye en todas direcciones, de una naturaleza continua en la que se insertan artificiosamente las unidades de población.

En la representación de la villa de Caniles el marco acota una sección de la realidad territorial. Detiene nuestra visión en una imagen panorámica de formato horizontal que no viene sino a subrayar la concepción de un paisaje que se extiende lateralmente. De esa extensión del paisaje que no se detiene ante la contundencia de los bordes, el autor del dibujo ha seleccionado,

¹⁸ *Ibidem*

situándolo en el centro de la composición, la visión de la villa de Caniles. Todo es fruto de una elección: lo que se decide mostrar tras la *ventana* y lo que se resuelve ocultar tras sus márgenes. Pero esas líneas inacabadas que se interrumpen bruscamente por el marco nos conducen a imaginar un paisaje que se prolonga más allá del vacío.

Son varias las imágenes contenidas en el Catastro que aparecen enmarcadas de este modo, aún cuando la composición ya posea su propia línea de contorno definiendo el término. De esta forma se acentúa el carácter artificial de la vista. Se manifiesta explícitamente su naturaleza re-creada o figurada. Representación, diseño. Acotación obligada, visión seccionada de una realidad que se constriñe artificiosamente.



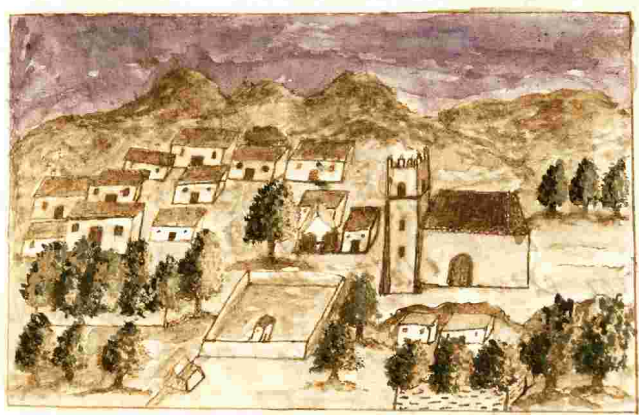
Bayárcal (Almería. Catastro de Ensenada)

Por otra parte, esta manera de acotar la representación territorial mediante un recuadro que recuerda a esa pieza u objeto material que enmarca las obras pictóricas debe llevarnos a reflexionar sobre uno de los discursos más reiterativos entre los teóricos del arte: la influencia que ejerce el arte en nuestra manera de *mirar* el mundo.

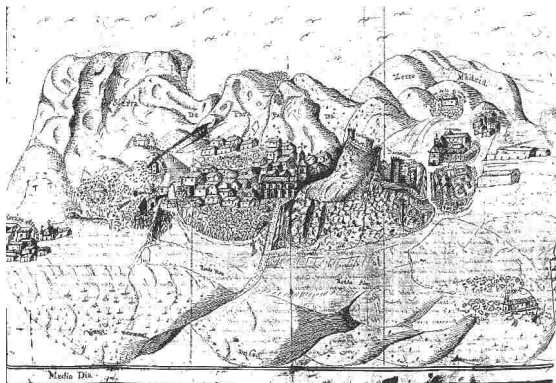
La tesis de J.J. Gibson de que «el campo visual es el resultado del hábito crónico del hombre civilizado de ver el mundo como si fuera un cuadro»¹⁹ se convirtió en el centro de una problemática que ha venido preocupando y ocupando a bastantes investigadores desde entonces. Ya hemos hecho mención a ella en capítulos anteriores pero la retomamos de nuevo aquí por la oportunidad que supone para reflexionar sobre algunas de las imágenes de nuestro corpus documental.

Determinadas representaciones contenidas en el Catastro aparecen de una guisa que nos lleva a asimilarlas a cuadros de paisaje –salvando las distancias-. Lo mismo ocurre, contra todo pronóstico, con algunos croquis realizados por petición de Tomás López. Quizá no podamos considerarlas como la manifestación visual de un discurso sobre la estética o la filosofía de la representación en los términos en los que lo hace Gombrich, pero lo que sí resulta obvio es la inclinación a representar los territorios municipales no ya como planos, mapas o croquis sino como *vistas* enmarcadas.

¹⁹ Citado en Ernst Gombrich: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la Representación Pictórica*. Ed. Alianza. Madrid, 1987. Pág. 153



Alicún (Almería. Catastro de Ensenada)



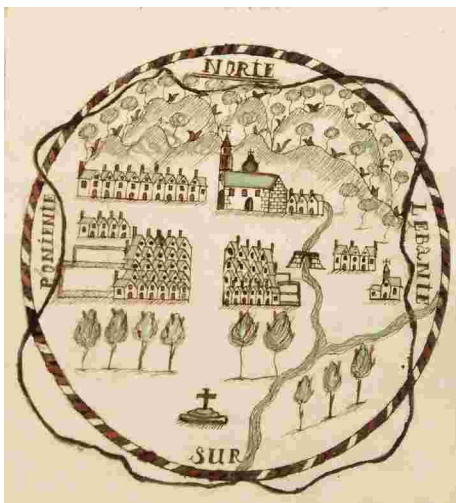
Íllora (Granada. Croquis enviado a Tomás López)

Más que representaciones territoriales que debían servir a un fin catastral en un caso y geográfico en otro, parecen querer convertirse en objeto de deleite. Se privilegia, pues, la faceta estética en detrimento de la información geográfica o

catastral. En estas imágenes el marco-límite ha desaparecido para dar paso al marco-objeto como manifestación de esa sustitución de la función operativa por la función estética. El formato rectangular de muchas de las representaciones puede interpretarse también como signo de esa influencia del universo pictórico en la percepción y representación del territorio.

J. J. Gómez de Molina señala que en toda manifestación humana hay cierta inclinación a lo estético, aunque sólo sea en el orden de los elementos y la regularidad de las formas²⁰. Pero estas representaciones van más allá de eso. Se trata de imágenes deliberadamente confeccionadas a modo de “vistas” que sacrifican la información de tinte geográfico o topográfico en pos del pictoricismo. En este sentido, no sólo enmarcan la escena sino que la adaptan a los convencionalismos de la representación artística: trabajan la armonía de la composición, la proporción de las formas o la introducción de elementos decorativos que nada tienen que ver con la información geográfica. Pájaros, nubes, incluso la introducción del color refuerzan la dimensión artística de unas composiciones que superan la esfera de lo puramente objetivo e informativo, para introducirse en el universo de lo subjetivo y más concretamente en la apreciación del paisaje.

²⁰ Gómez Molina, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995



Alcalá del Valle (Cádiz. Catastro de Ensenada)

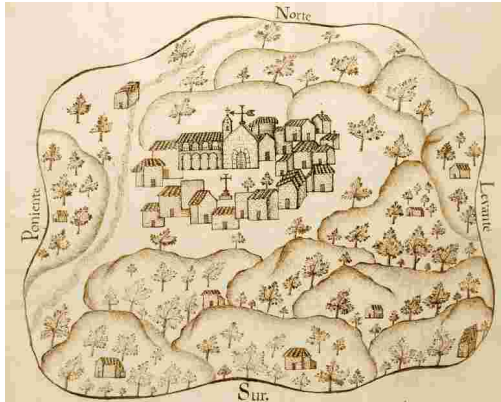
En ellas, el territorio se ha tornado de forma explícita en paisaje. La manera en la que se construye la composición y la forma en que se manejan los elementos plásticos dan como resultado unos productos visuales que pueden interpretarse como manifestaciones de una percepción o experimentación estética del mundo rural. Todo ello nos lleva a introducirnos de nuevo en la polémica que apuntábamos en capítulos anteriores a propósito de la capacidad del no-artista, no-poeta o no-filósofo de *reconocer* el paisaje.

La experimentación del paisaje corresponde a cualquier espíritu sensible sin necesidad de estar cultivado por el arte. Más que una adquisición histórica, la capacidad de asombro ante el *paisaje* es universal. Supera las limitaciones del

léxico²¹. También las construcciones filosóficas y las reflexiones teóricas. El paisaje como esa sección de la naturaleza que se percibe e interpreta es una categoría que existe más allá de la mirada del artista.

Ignoramos la cultura visual de los autores de estos dibujos y, por tanto, la influencia que podría haber ejercido ese bagaje artístico en la percepción de su entorno. Pero como apuntábamos en los primeros capítulos de este trabajo, frente a la tesis defendida por algunos investigadores del paisaje nosotros apostamos por la idea de que la cultura artística no es condición indispensable para la experimentación estética de la naturaleza. El habitar, el sentimiento de pertenencia, la práctica, uso y disfrute del paisaje, etc. contribuyen a la construcción y modificación no sólo de las formas del paisaje habitado, a la apreciación de *lo útil*, sino también a la construcción de su imagen estética. Esta forma de *vivir* el paisaje por parte de estos individuos, como un espacio productivo y *bello*, se reflejará tanto en sus descripciones como en los dibujos.

²¹ Rafael Milani decía a este respecto en su obra *El Arte del Paisaje* que « Incluso cuando no exista una palabra asignada para denominar el paisaje, éste puede igualmente vivir en una sensibilidad que, de todas maneras, exprese el sentido y el valor [...]. Los griegos no tenían una palabra para referirse al paisaje, pero recurrían a varias expresiones y términos revelando un profundo amor por la naturaleza en relación con el "genio del lugar" [...]. Aunque su representación es reciente, éste (paisaje) es de hecho una idea antigua, vinculada al sentimiento de maravilla provocado por la contemplación».



Algarinejo (Granada. Catastro de Ensenada)

La elección de plasmar la información requerida a modo de *cuadros* o *vistas* enmarcadas no es, por tanto, gratuita. Podemos interpretarla vinculando este tipo de representaciones con una concepción del espacio como realidad continua, ilimitada, superadora de cualquier demarcación artificial. Territorios que se extienden, a pesar de las acotaciones gráficas, en el papel y en la mente. Pero también podemos hacerlo desde los términos de un discurso estético contenido en la mirada de quien observa y representa un paisaje rural significativo y evocador.

CARTOGRAFIANDO UN PUEBLO

Puesto que procuramos escapar de las interpretaciones cerradas y excluyentes, esta forma de dibujar las entidades territoriales bajo la influencia de la estética artística, puede relacionarse en tercer lugar con el intento de sus autores por imitar la factura de las grandes obras cartográficas, sobre todo en lo que al

empleo de ornamentos se refiere –marcos, cartelas, rótulos, determinados elementos decorativos, etc.-. Para ello no dudan en recurrir a personalidades locales del mundo de la cartografía o el grabado como es el caso del platero y grabador cordobés Bartolomé Vázquez, quien realizó el siguiente mapa del Obispado de Córdoba.

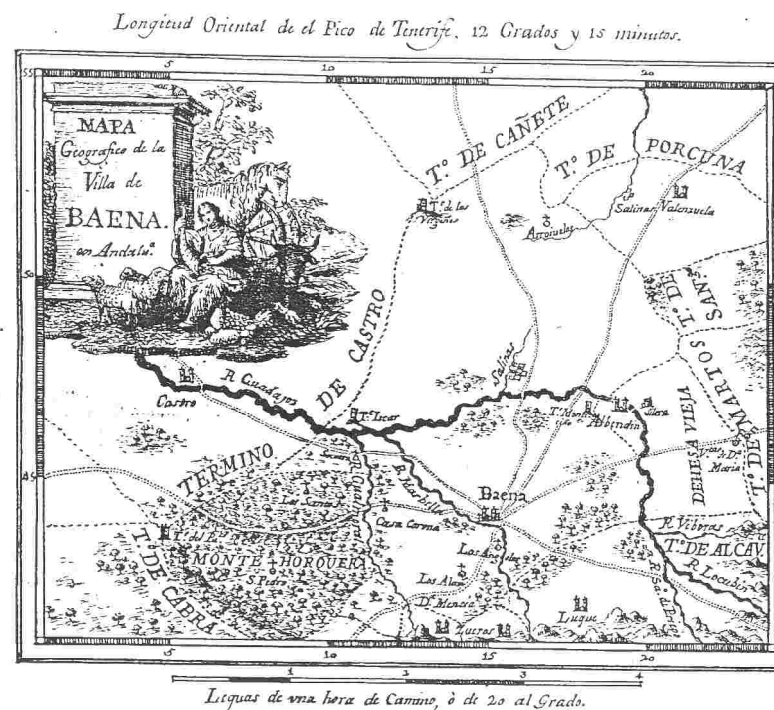


Córdoba (croquis remitido a Tomás López)

Las representaciones del territorio adoptan multitud de formas. Planos, mapas, atlas, pinturas de paisaje... circulan con mayor o menor dificultad en la España del siglo XVIII. Su accesibilidad depende de muchos factores: capacidad económica para adquirirlos, interés por este tipo de material en relación con el nivel de instrucción de sus consumidores, la disponibilidad de la oferta... Los autores de estos dibujos, párrocos en un caso y peritos en otro,

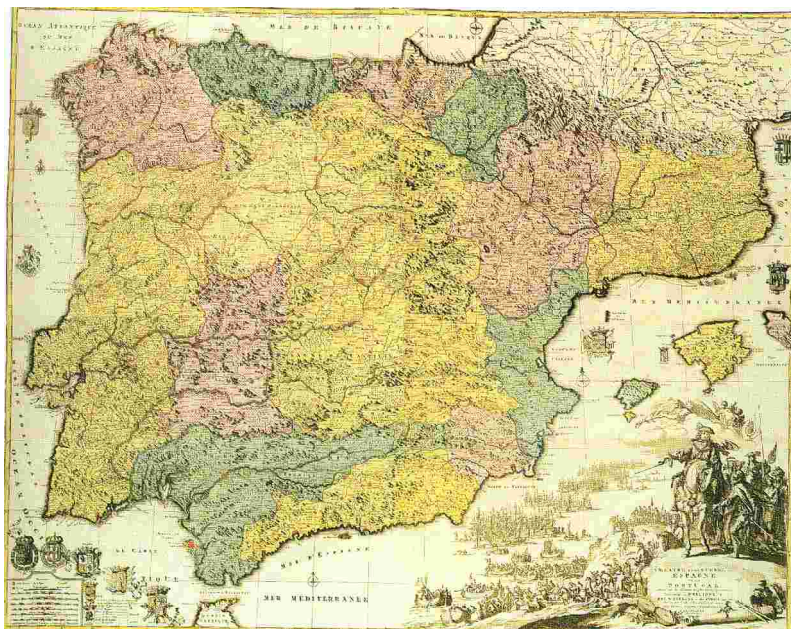
tanto por su formación, extracción social, ocupación, etc., pudieron tener cierto contacto con este tipo de manifestaciones por lo que, irremediamente, su *mirada* se verá influenciada por ellas. Pero no son artistas. Son individuos que se exponen ante un encargo del que hacen una interpretación muy particular: unos exteriorizarán de la mejor manera posible la información espacial que han registrado como habitantes de un lugar; otros apuestan por la recreación artística; tampoco faltan los que ejecutan su trabajo con la seriedad del *cuasi* cartógrafo introduciendo escalas, rosas de los vientos y, lo que es más importante, esforzándose por mantener un cierto *distanciamiento* con respecto al objeto de la representación creando composiciones que se asemejan, al menos en su apariencia, a mapas convencionales.

Recordemos que en el siglo XVIII los mapas seguían considerándose en cierto modo como obras de arte. Ya desde el Renacimiento «las imágenes de los mapas rara vez se encuentran solas como discretas manifestaciones geográficas; más bien están acompañadas por una amplia gama de emblemas decorativos»²². Ciencia y arte se aúnan en la cartografía. La ornamentación e iconografía en los mapas desarrollaron un discurso paralelo al de la información geográfica que no venía sino a reforzar los componentes ideológicos y simbólicos de estas producciones. Unas veces para transmitir visiones y creencias cosmológicas y otras puestas al servicio de la significación política al convertirse en declaraciones visuales sobre la propiedad, el control y las aspiraciones territoriales del poder.



Baena (Córdoba. Croquis remitido a Tomás López)

²² Harley, J. B. : *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 2005. Pág. 103

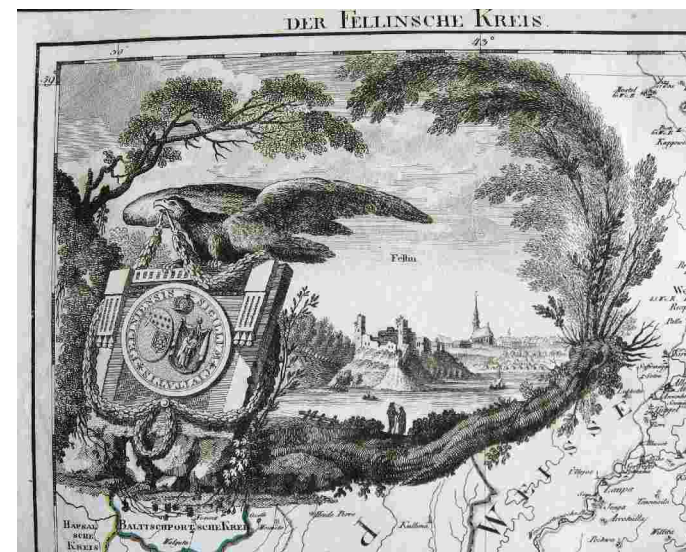


Reino de España y Portugal. 1710, Bapt. Homanno. (Biblioteca del Trinity College de Dublín. Portfolio VI, nº3.)

La ornamentación juega, por tanto, un papel fundamental como discurso paralelo que complementa *los mensajes* presentes en la información positiva del mapa. «Tanto a través de su contenido como de sus formas de representación, el trazado y el uso de los mapas han sido influidos por la ideología»²³. Tras la fachada de una supuesta objetividad científica, todos estos componentes se ponen al servicio de un mensaje construido con un fin específico de carácter

²³ *Ibidem*. Pág. 108

político, militar, religioso, propagandístico, diplomático, etc., por parte del cartógrafo o de la personalidad o institución que realiza el encargo.



Felin, ciudad del sur de Estonia. Fragmento del primer atlas de Estonia, realizado entre 1796-97. Biblioteca Nacional de Estonia (Tallín)

En este sentido, el historiador de la cartografía debe prestar atención a todo los componentes presentes en el mapa, incluidos los recursos ornamentales que elaboran ese discurso paralelo al del mapa, mas no secundario. «Los emblemas artísticos [...] funcionan como signos en los mapas decorativos en que aparecen insertos en el discurso del propio mapa»²⁴. La

²⁴ Harley, J.B.: *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Fondo de Cultura Económica. 2001. Pág. 101.

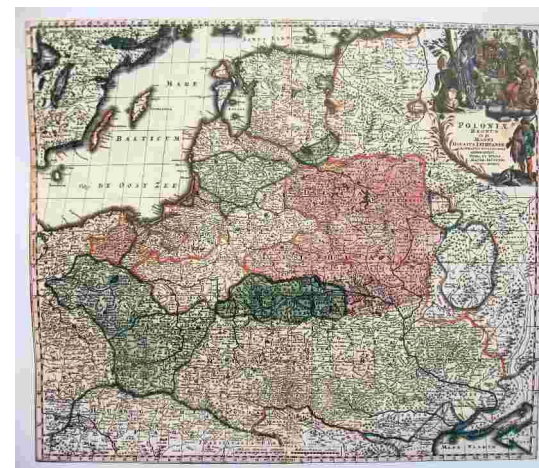
carga simbólica, alegórica... ideológica en definitiva, se concentra en la decoración –aunque no exclusivamente-, por lo que no puede ser obviada por el historiador.

Como señala M^a Isabel Pérez de Colosía Rodríguez²⁵, durante los siglos XVI, XVII y XVIII era una práctica bastante común decorar los mapas sueltos, cartas náuticas y atlas –recordemos sus magníficas portadas, un verdadero alarde de simbología, alegorías, emblemas, etc.-. Las principales expresiones decorativas las encontramos en las cartelas y las viñetas, pero también en elementos ornamentales de segundo orden como las rosas de los vientos. La rotulación constituye asimismo un capítulo interesante al subrayar la relevancia de determinados espacios, lugares o accidentes geográficos en función del tipo de carácter utilizado. La heráldica también forma parte del aparato decorativo de las producciones cartográficas. Los escudos aportan una carga histórico-política fundamental al asociarse la representación de estos escudos con determinadas familias nobiliarias, eclesiásticas, militares o incluso a los propios cartógrafos o editores, o bien al representar a los distintos reinos, países o ciudades. Por último, el uso del color en los mapas aporta información valiosa «al reflejar las características de la época y el lugar en el que el mapa fue producido»²⁶. Los estudiosos de la cartografía elevan al color a la categoría de fuente histórica al relacionarse su uso con el desarrollo de las técnicas de impresión, la

²⁵ Gil Sanjuán, Joaquín y Pérez de Colosía Rodríguez, M^a Isabel: *Imágenes de Poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College de Dublin*. Universidad de Málaga. Málaga, 1997

²⁶ Woodward, David (ed.): *Art and cartography. Six historical essays*. The University of Chicago Press. 1987. Esta cita pertenece exactamente al capítulo “Color in Cartography: a historical survey”, de Ulla Ehrensward. Pág. 145.

disponibilidad de herramientas y materiales adecuados o con las características de la demanda y de las tendencias de la moda en los distintos países productores de cartografía. Pero su interés por el color no se detiene aquí. Los historiadores de la cartografía conceden gran importancia además a su significado simbólico.

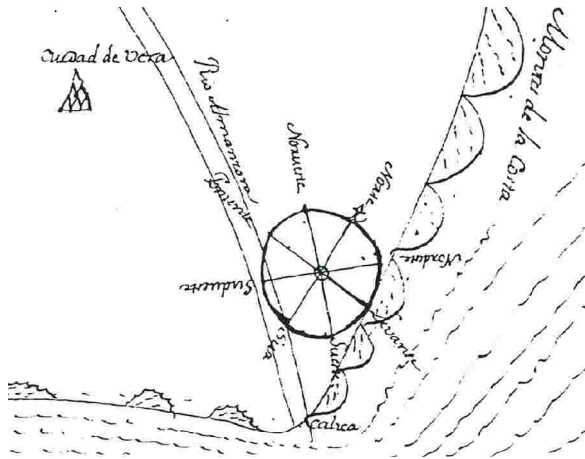


Reino de Polonia. 1728, Matthaeus Seutter. Biblioteca Universidad deTartu (Estonia)

Si se admite que la percepción e interpretación del color son culturales, el estudio del uso del color, por ejemplo, en cartografía, puede servir para detectar cambios culturales en lo que a la visión y/o comprensión del mundo se refiere.

Volviendo a las imágenes de nuestro corpus documental, tanto en la forma que adquieren los marcos de algunos de nuestros dibujos, en la

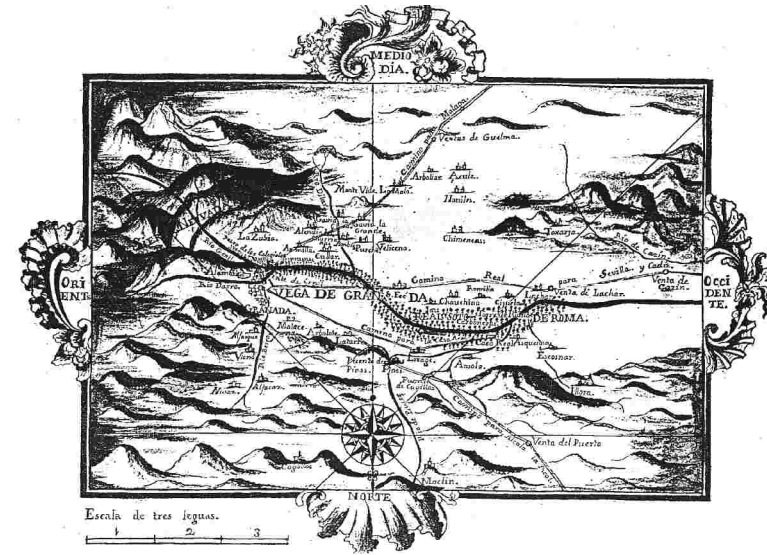
introducción de elementos ornamentales –rosas de los vientos, emblemas, cartelas, viñetas y escudos-, como en la manera de configurar el territorio, se evidencia cierta influencia en estas representaciones, al menos en sus aspectos formales –que no técnicos-, de la cartografía científica u oficial.



Vera (Almería. Fragmento del croquis enviado a Tomás López)

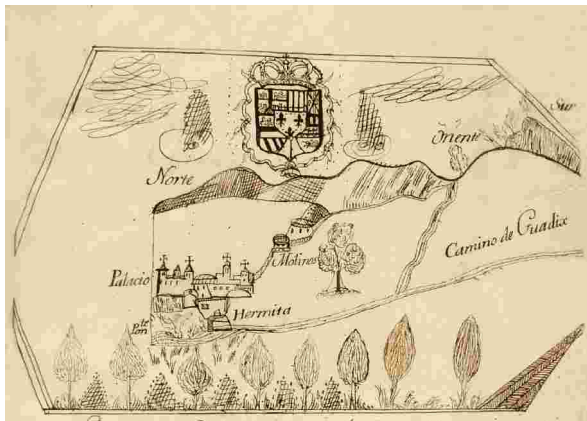
Junto a aquellos, ejes de coordenadas y escalas son introducidos, a veces de forma puramente anecdótica, en estas representaciones con el propósito de revestir a estos diseños de cierto grado de rigor y veracidad. Se trata de un ejemplo más de lo que nosotros denominamos *transferencias plásticas* entre distintos tipos de representaciones, cartografía oficial/ representaciones subjetivas del territorio, con el fin de imprimir en las segundas las características que poseen las primeras. Los autores de estos dibujos toman prestados determinados

convencionalismos cartográficos para dotar a sus obras de cierta objetividad y validarlas como fuentes de información geográfica.



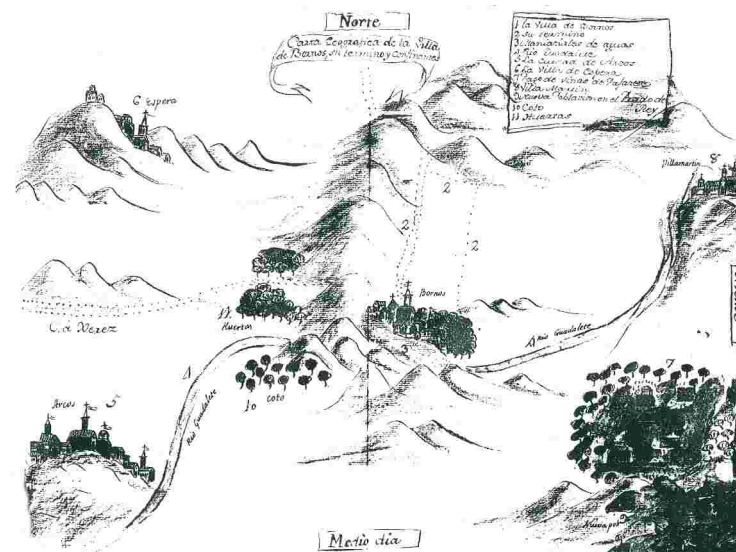
Santa Fe (Granada, croquis remitido a Tomás López)

La objetividad, el rigor, la científicidad, en suma, que se le supone a la cartografía oficial se identifican con una serie de convencionalismos, no sólo técnicos sino gráficos, que son los que se incorporan a estos esquemas de representación subjetiva.



Gor (Granada. Catastro de Ensenada)

Junto a estos elementos, rosas de los vientos, escalas, cartelas, viñetas, etc. también hemos de hacer referencia a la forma en la que se representa el relieve. Éste constituye otro de los convencionalismos gráficos de la cartografía oficial incorporado a estas representaciones subjetivas del territorio. En este sentido, nos vamos a encontrar con bastante frecuencia en estos croquis con una de las representaciones más convencionales del relieve montañoso: aquella que presenta la orografía con perfiles abatidos y sombreados por la izquierda.



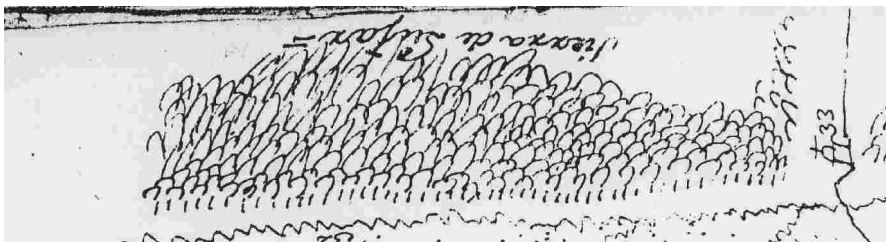
Bornos (Almería. Croquis remitido a Tomás López)

La dificultad que entrañaba trazar en un plano bidimensional la realidad tridimensional del relieve condujo a un cierto estancamiento en su representación. Se fijaron determinadas formas que acabaron convirtiéndose en recursos convencionales en la representación del paisaje montañoso. Entre ellas, los perfiles abatidos o representaciones laterales sombreados por una de sus vertientes, casi siempre por la izquierda, fueron las formas más recurrentes a la hora de dibujar este tipo de configuraciones; de hecho experimentaron cierta continuidad desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII.



Detalle del Reino de Granada. Nova Regni Hispaniae. G. De L'Isle. Portfolio VI, nº 7. Biblioteca del Trinity College, Dublín

Junto a estas nos encontraremos además con las típicas representaciones de montañas formando hileras o aglomeraciones homogéneas (montículos o toperas) donde no es posible hacer distinciones de altura.



Relieve en forma de montículos, escamas o toperas. (Valle de Lecrin)

Esta representación convencional del relieve, por su constancia y reiteración en el tiempo, acaba asentándose como la forma arquetípica de representación del paisaje montañoso. A esto nos referíamos cuando hablábamos de que en la percepción del paisaje se conjugan la observación directa con el bagaje visual –las imágenes del recuerdo– del observador. El conjunto de imágenes –cartográficas y pictóricas– que forman parte de su acervo visual se superponen a la realidad contemplada dando lugar a unas imágenes del territorio donde se combinan la realidad física con la memoria, la imaginación y la tradición visual.

Este fenómeno en el que la producción de una imagen procede, más que de la observación directa de la realidad –o junto con ésta–, de la observación y asimilación de otras imágenes, es denominado por los historiadores del arte como *interpictorialidad*, o como prefiere llamarlo Peter Burke, *intervisualidad*²⁷. Se basa en una supuesta familiaridad (presupuesta por el creador de la imagen) del observador con determinadas imágenes precedentes, en este caso, cartográficas. Nosotros hablábamos de transferencias plásticas que conducen a transferencias de significado.

En la producción cartográfica oficial estos índices de cientificismo han pretendido enmascarar, como denuncia J.B. Harley, el discurso intencionalmente político o propagandístico que caracterizan a estas producciones y al que no ha querido atender la corriente más tradicional de la cartografía histórica. Pero tras esa supuesta objetividad conformada a partir de

²⁷ Burke, Peter: "Cómo interrogar a los testimonios visuales" en Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi : *La Historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Centro de Estudios Europa Hispánica. Madrid, 2008. Pág. 33

reglas topográficas, mediciones, etc., emergen de forma irrefutable mensajes visuales que vienen a corroborar la concepción de los mapas como discursos ideológicos.

En nuestras representaciones, por la naturaleza de su factura, la evidencia de este doble discurso es mucho mayor. Estos préstamos gráficos y plásticos evidencian la intención de elevar el *estatus territorial* de la población representada. Al utilizar los recursos clásicos que emplea el arte de la cartografía para proyectar países u otras entidades espaciales de mayor envergadura, se engrandece la entidad local objeto de representación. El pequeño núcleo rural aparece, pues, dibujado con toda la magnificencia que podría corresponder a un territorio de gran relevancia política.

Un caso especialmente significativo por su exclusividad es el de la representación del pueblo de Mingaobes (Reino de Córdoba), villa de señorío perteneciente al conde Don Luis Fernández de Córdoba. El autor del dibujo supera las expectativas del encargo incluyendo el dibujo del término de la villa de Mingaobes en una escena pictórica de tintes alegóricos. No se limita a perfilar al margen la figura del término sino que hace gala de sus dotes artísticas y creativas configurando una escena de un notable contenido simbólico.



Mingaobes (Córdoba. Catastro de Ensenada)

En este caso particular, más que en una producción cartográfica, el autor del dibujo parece haberse inspirado en esas obras pictóricas de fuerte contenido político en las que se introducen mapas o algún otro instrumento de representación territorial por la importante carga simbólica que comportan.

Desde el siglo XVI, los retratos de reyes, nobles, embajadores, emperadores, etc. podían incluir entre sus insignias de poder mapas o globos terráqueos. Su fuerte carga simbólica los convertía en elementos de obligada representación en obras pictóricas de contenido o finalidad política. Como

símbolo territorial, el mapa funcionaba como «resumen gráfico del poder social y territorial»²⁸ del personaje representado en la pintura.

En la representación de la pequeña villa de Mingaobes, el autor recurre a los convencionalismos propios del género del retrato para representar una versión muy personal de lo que podría interpretarse como la alegoría de la Guerra. Ésta aparece sosteniendo en una de sus manos una especie de lienzo o panel donde se dibuja el contorno de la villa y en el que se especifica, además, la distribución de sus parcelas. Resulta extraordinaria la forma en la que se presenta la población. El autor del dibujo ha elegido un modelo de representación que funciona a partir de unos convencionalismos plásticos e icónicos reconocidos por el espectador como mensajes visuales de carga propagandística, de proyección de imagen pública y de poder político, y ha adaptado dicho modelo a la representación de la villa estableciendo, de este modo, un paralelismo visual entre entidades territoriales de muy distinta categoría. Al imitar la factura de las obras pictóricas en las que monarcas o emperadores se retratan acompañados de la representación de sus dominios, se está asignando a Mingaobes un estatus y significación política que supera en mucho la realidad de una pequeña villa cuyo término y jurisdicción consiste «en toda su extensión en una legua de circunferencia».

Esta interpictorialidad o intervisualidad entre los modelos cartográficos oficiales, las obras pictóricas de contenido político y la ejecución de estas representaciones municipales nos conduce a apuntar, al menos, una línea de investigación tangencial: el estudio de la circulación y consumo de la cartografía

²⁸ Harley, J.B.: *La nueva naturaleza de los mapas. Op. cit.* Pág. 102

científica en la España del siglo XVIII y el alcance de la recepción de imágenes políticas entre las capas populares. Existen algunos estudios en este sentido²⁹, pero nosotros proponemos su tratamiento desde una perspectiva distinta: la fuente documental que venimos utilizando puede servir a los investigadores, además, como evidencia visual de la asimilación de modelos de representación y la extrapolación de convenciones estilísticas y contenidos simbólicos en lo que a la representación del territorio se refiere.

Más que como compartimentos estanco clasificados en función del grado de exactitud científica, objetividad, precisión, etc., habría que contemplar a los distintos géneros que integran la variada tipología de representaciones territoriales desde la transferencia de modelos de representación, contenidos y significados. Las vistas de ciudades, los cuadros de paisaje, mapas, planos, croquis ... se interfieren unos a otros tanto en los procesos de representación mental como de reproducción gráfica y se complementan como discursos visuales para expresar determinadas concepciones espaciales.

Conviene recoger a este respecto las palabras que Juan Calatrava y Mario Ruiz dedican a los planos y vistas urbanas; éstas representan:

no sólo momentos particulares de la historia de la ciencia (de la cartografía), ni tampoco meras ilustraciones pasivas de la verdadera evolución urbanística, sino que constituyen, además, la

²⁹ Podemos citar como ejemplo el libro dirigido por Joan Lluís Palos y Diana Carrió- Invernizzi: *La historia imaginada, construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Publicado en Madrid en 2008

plasmación visual de un modo histórico de entender la ciudad por parte de sus habitantes³⁰.

Finalmente, a un nivel más anecdótico, los testimonios dados por algunos párrocos en sus cartas y descripciones mostrando cierto interés por la cartografía, por ejemplo, al demandar alguno de ellos a Tomás López la remisión de un ejemplar de su trabajo una vez lo hubiera realizado, contribuirían también a profundizar en esta línea de investigación que apuntamos al proporcionar algunos datos significativos sobre el consumo y la difusión de las obras cartográficas, sobre la cultura geográfica popular o, al menos, sobre el interés que suscita esta ciencia entre el estamento eclesiástico.

Algo de esto encontramos en la carta enviada por Don Francisco Doménech el 26 de agosto de 1789 al geógrafo de su majestad:

Por la grandísima inclinación que tengo a la propagación de todas ciencias y artes y al lucimiento de los sujetos útilmente laboriosos, cual lo es vuestra merced he procurado buscar, practicando muchas diligencias y hecho cuanto me ha sido posible por si podía descubrir el paradero de algún plan o mapa de esta ciudad [Granada], de parte de su reino o de alguno de los extremos que vuestra merced desea, y semejante cosa no se halla y téngalo casi por imposible sino que algún hombre curioso, archivero o comunidad le mantengan reservado. Siéntolo mucho al paso que por dos personas fidedignas se

³⁰ Calatrava Escobar, Juan y Ruíz Morales, Mario: *Los planos de Granada, 1500-1909*. Diputación de Granada. Granada, 2005.

me asegura que en un sujeto de la Alpujarra que falleció vieron un mapa no muy malo de todo aquel territorio, y de algunas otras ciudades de este reino, pero se considera como negocio imposible de recogerlo³¹.

Son varios los párrocos que confiesan ser *aficionados* a esta ciencia, una afición o interés que, no obstante, no resulta suficiente para cumplir con el encargo con la calidad que merece. De ello se lamenta Don José Marín, párroco de la villa de Alhendín, cuando escribe:

No menos que usted desearía hallarme con una perfecta instrucción en la geografía para remitirle una respuesta a la suya que llenara su satisfacción y pudiera darle margen suficiente para el completo de su obra. Pero su insuficiencia no da lugar a dispensarme este gusto y sólo me reducirá a darle una sucinta y sencilla relación, que lo que desmerezca en su aceptación por tosca, lo alcance por ingenua y sincera³².

Del mismo modo, en su respuesta al interrogatorio sobre el pueblo de Jorairátar, Antonio José Sánchez Manjavacas Sanz y Santaella se dirigirá con gran modestia a Tomás López en los siguientes términos:

³¹ Esta carta está en Tomás López, *Papeles Varios*. Ms. 20263/96. Biblioteca Nacional.

³² Respuesta al interrogatorio del cura de la villa de Alhendín, Don José Marín. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada, Mss 7303 BN.

Tenga vuestra merced paciencia en constar y leer mi mala letra, como en lo material de la narrativa, y en él lo defectuoso del diseño o por mejor diré borrón. No me faltan noticias de historia, así de la divina eclesiástica, como de la profana de las cuatro partes del mundo. Y algún conocimiento en los mapas pero imperfectamente.

Merece la pena destacar también las palabras con las que Alonso Centeno y Ávila, de Montefrío, se dirige al geógrafo:

Creyendo ser lo mismo tener afición a la geografía que poder formar un mapa, y aunque a la verdad, no se engañó en lo primero, en lo segundo padece notable error, pues me faltan muchísimos grados de instrucción y capacidad para conseguirlo con la dignidad que pide la materia. Sin embargo, yo me he esforzado a hacer cuanto he podido y sé para cumplirle a usted su mandato³³.

A otros les basta una simple frase para reconocer lo dificultada de la tarea, como al párroco de Mecina Bombarón quien afirma lo siguiente: «Y decimos que pedirnos a nosotros plan o diseño de este pueblo es lo mismo que pedir al olmo peras, mas, no obstante, va el adjunto borrón para que forme alguna idea»³⁴.

Esta afición por la geografía va aparejada en algunos casos de una cierta preocupación por la calidad de la cartografía en España, de ahí que sean varios

los párrocos que manifiesten la necesidad perentoria de contar con mapas del territorio español de producción propia que consigan «desterrar de los mapas extranjeros, de las descripciones y geografías de España, muchos errores que nos ponen». Como ejemplo de esta inquietud reproducimos las palabras que los curas de Bayacas y Carataunas e Iznalloz dedican a este tema en la introducción de sus cartas a Tomás López:

Aunque he recibido las dos de vuestra merced, me fue imposible responder a la primera por razón de haber estado fuera y en varios cuidados, lo que ejecuto hasta ahora con mucho gusto; lo uno para complacerlo y lo otro por las justas causas que me insinúa de refutar los errores que los extranjeros han estampado en un mapa de que tengo noticia, aunque no lo he visto, e interesarse en ello el honor de estos territorios³⁵.

En carta que he recibido de usted, con fecha de 3 de junio del presente año, advierto su inclinación y aplicación estudiosa, no sólo al desvanecer los errores que contienen muchos mapas de nuestra España, sino también, por ese medio, hacer demostrable a todos un diseño verdadero, que cotejado con sus originales, pueda servir a los instruidos de reglamento para dar a la obra aquel mérito que corresponde y usted merece³⁶.

³³ Respuesta al interrogatorio de Alonso Centeno y Ávila. Diccionario Geográfico de Tomás López. Montefrío, Granada. Mss 7303 BN

³⁴ Respuesta al interrogatorio del cura de Mecina Bombarón. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada, Mss 7303. BN

³⁵ Respuesta al interrogatorio del cura de Bayacas y Carataunas. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada, Mss 7303. BN

³⁶ Respuesta al interrogatorio del cura de Iznalloz. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada. Mss 7303. BN.

También hay quien se atreve a llamar la atención, más que justificadamente, sobre la falta de uniformidad que se observa en los mapas elaborados sobre la península a la hora de traducir determinadas localizaciones en grados de longitud y latitud:

(...) no teniendo yo el mapa de este reino de Granada que usted delineó en el año de 1760 y me dice está corrigiendo, espero se tome el trabajo de decirme en qué grados de longitud y latitud ha puesto usted el dicho mapa de la ciudad de Granada, capital de este reino, y si en el correcto no se propone hacer alguna variación en dicho punto, para que el que yo remita a usted de este mi partido guarde uniformidad, pues, cotejados algunos de toda esta Península y diccionarios geográficos, encuentro alguna diferencia en la longitud y latitud de dicha ciudad de Granada, y particularmente en la longitud bastante notable, y con la noticia o la razón que usted me envíe, le cumpliré mi ofrecimiento y se lo hago de nuevo, de complacerle en cuanto guste mandarme.

Sin saberlo, el Bachiller de Tudela –a quien pertenecen estas palabras– está metiendo el dedo en la llaga sobre una de las críticas que, como ya indicamos en su momento, más frecuentemente se han vertido sobre el modo de proceder de Tomás López, es decir, sobre la ausencia de las pertinentes medidas astronómicas, que consideraba debían ser realizadas por “*otra clase de gentes*” y

por lo que, entre otros motivos, su trabajo cartográfico ha sido calificado de “precientífico”.

En este momento conviene retomar el punto de partida para no perder el Norte, nunca mejor dicho. Estas reflexiones sobre la transferencia de recursos gráficos y plásticos entre las obras cartográficas y este tipo de representaciones subjetivas del territorio con el fin de imprimir a éstas las características de rigurosidad y validez objetiva de las primeras así como de elevar el *status territorial* de las poblaciones representadas, partía de la observación de las líneas de contorno de nuestras imágenes.

En lo que respecta a la concepción o percepción territorial comprobábamos cómo tras esos *marcos-ventanas* se nos ofrecía un territorio que se percibe continuo, superador de toda suerte de límite artificial. Veamos ahora qué ocurre con esas líneas de contorno que, esta vez sí, definen o *figuran* demarcaciones territoriales. A partir de su análisis nos aproximaremos igualmente a la interpretación que estos individuos hacen de su territorio, y más concretamente de la noción de *límite*.

VII.1.2 ABIERTO / CERRADO

En el capítulo titulado *A mano alzada* explicamos el origen de cada uno de los dos corpus documentales que venimos utilizando como material gráfico. Vimos cómo partían de iniciativas diferentes. También los objetivos pretendidos eran distintos. El producto visual debía ser, por tanto, necesariamente desigual. Recordemos ambas cuestiones. En el caso de las

representaciones incluidas en el Catastro de Ensenada, surgen para dar respuesta a la tercera pregunta de un total de 40 formuladas en el interrogatorio llamado de la *letra A*:

Qué territorio ocupa el Termino: quanto de Levante a Poniente, y del Norte al Sur, y quanto de circunferencia, por horas, y leguas: qué linderos, o confrontaciones; y qué figura tiene, poniéndola al margen.

Respecto a los croquis que serían utilizados por Tomás López para la ejecución de sus mapas y la elaboración posterior de un Diccionario Geográfico, tienen su origen en la nota incluida por el cartógrafo al final de otro interrogatorio:

Procurarán los señores formar unas especies de mapas o planos de sus respectivos territorios, de dos o tres leguas en contorno de su pueblo, donde pondrán las ciudades, villas, lugares, aldeas, granjas, caserías, ermitas, ventas, molinos, despoblados, ríos, arroyos, sierras, montes, bosques, caminos, etc. que aunque no esté hecho como de mano de un profesor, nos contentamos con sólo una idea o borrón del terreno, porque la arreglaremos dándole la última mano. Nos consta que muchos son aficionados a geografía y cada uno de estos puede demostrar muy bien lo que hay al contorno.

Los autores de los dibujos en uno y otro caso, a pesar de la libertad con la que interpretaron y ejecutaron tales peticiones, a la hora de representar su

territorio trataron de ceñirse a lo que se les pedía en cada uno de los interrogatorios. De ahí que, en conjunto, la información territorial plasmada visualmente presente algunas diferencias en función del concepto espacial – término/territorio -tenido en cuenta.

Sin perder de vista la verdadera naturaleza de estas imágenes –a la que dedicamos un extenso capítulo-, es decir, sin olvidar que el producto gráfico con el que nos encontramos es el resultado de la exteriorización de imágenes mentales sobre el entorno, de los distintos estilos cognitivos, de la intervención de la memoria, de las distintas estrategias de representación urbana, etc., hemos de reconocer en ellas distintas facturas en virtud de la entidad o categoría espacial que se pretendía recoger gráficamente: el *término* concreto o el *territorio* que rodeaba al pueblo en un radio de tres leguas.

En este sentido, el carácter más concreto de la tercera pregunta contenida en el interrogatorio del Catastro dará lugar también a representaciones territoriales más concisas. Casi todas ellas presentarán un dibujo del término en el que se inscribe la población mediante una línea de contorno o perímetro más o menos definida. Aunque del proyecto inicial de mediciones y levantamiento cartográfico de tierras que se ideó para el Catastro a los croquis, planos y mapas que finalmente se recogieron en sus páginas hay un abismo de diferencia, el rigor con el que se realizaron algunas operaciones de medida por parte de algunos agrimensores ha permitido llevar a cabo

trabajos de reconstrucción de límites municipales históricos como el que realizó hace unos años Amparo Ferrer para la región de Andalucía³⁷.

Eso sí, en dicha reconstrucción, como la propia autora reconoce, los datos aportados en las respuestas escritas ha resultado fundamental, especialmente las contestaciones al apartado cuarto –sobre linderos y confrontaciones- de aquella tercera pregunta a la que hacíamos mención un poco más arriba.

Pues, cuando los límites entre un cierto conjunto de términos municipales siguen siendo en la actualidad los mismos que se describen en dicha pregunta, se puede presumir, aunque no afirmar de forma categórica, que es muy probable que el trazado de la línea que los divide no haya experimentado cambios sustanciales con el transcurso de los años. Por el contrario, cuando no existe coincidencia, hay que suponer que los límites han cambiado y en estos casos es necesario proponer trazados de tales límites que respondan a los límites documentalmente descritos³⁸.

En cuanto a los croquis realizados por los párrocos para el cartógrafo Tomás López presentarán, en cambio, una composición más abierta para ajustarse a la demanda de dibujar los «planos de sus respectivos territorios, de dos o tres leguas en contorno de su pueblo». Ello les obliga a ejecutar unos diseños que abarcan una mayor área territorial. En ellos difícilmente encontramos

líneas de contorno que definan la figura del término y cuando aparece, ésta se reduce a una indecisa línea recta sin mayor pretensión que la de indicar de forma muy general la separación entre dos circunscripciones. Tengamos en cuenta que en este caso no se llevaron a cabo las operaciones de agrimensura desarrolladas para el Catastro por algunos peritos de las *audiencias*. Al tratarse de una iniciativa particular, Tomás López sólo pudo contar con la buena disposición de sus remitentes y con sus habilidades para reflejar en papel ubicaciones, orientaciones y medidas.

Según lo que hemos adelantado hasta ahora, los autores de los dibujos interpretan el mensaje escrito y a partir de ahí ejecutan sus representaciones gráficas como imágenes que podríamos denominar ‘centrípetas’ en el caso del Catastro, e imágenes ‘centrífugas’ por lo que respecta a los croquis realizados para Tomás López. En el primer caso vemos cómo se trata de imágenes que se envuelven en sí mismas; el foco de atención visual se dibuja en el centro de la representación de forma contundente; nos dirigen la mirada al núcleo de población que suele aparecer apiñado, rodeado, centralizado en torno a un elemento que actúa como eje. Es el resultado de la representación de la *unidad.*; es la expresión del municipio como fenómeno político y administrativo que empieza y acaba en sí mismo. Pero que, sin embargo, no puede concebirse sin la realidad que lo circunda. De ahí que, por otra parte, se enfatizan líneas de relación con otras entidades que en muchos casos se hacen presentes a través de sus topónimos. Los croquis realizados por los párrocos, en cambio, son composiciones más abiertas donde la forma del término se diluye para plasmar el territorio en el que se inscriben y en el

³⁷ Ferrer, Amparo: “La documentación del Catastro de Ensenada y su empleo en la reconstrucción cartográfica” en *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos. 1749-1756*. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid, 2006.

³⁸ *Ibidem*. Pág. 400.

que, igualmente, priman las relaciones. Mediante estos dos procedimientos se nos muestra la realidad territorial andaluza desde dos perspectivas: desde la imposición de representar los límites jurisdiccionales y desde la visión más amplia del cartógrafo que pide información del área que se extiende tres leguas alrededor del pueblo en cuestión.

Pero lo interesante aquí es que, a pesar de las diferencias en la concepción del dibujo derivadas de dos proyectos concebidos originalmente con distinto fin y de los distintos recursos plásticos empleados, podemos extraer de ambos corpus documentales conclusiones sugerentes y, lo que es más importante, coincidentes sobre la manera en la que se concibe y comprende el territorio.

TÉRMINO Y TERRITORIO

Creemos necesario hacer un paréntesis para detenernos en el significado de estas dos palabras en el contexto de la época que nos ocupa. Parece más fácil desentrañar el contenido de la primera y eso a pesar de que, como afirma Amparo Ferrer, la *Instrucción* que acompañaba al Real Decreto de 10 de octubre de 1749 donde se sentaban las bases que debían regir las averiguaciones fiscales, aunque establecía que la unidad territorial base del catastro era el término...

no estableció claramente qué debía entenderse por tal, y ello quizás por la complejidad de la organización territorial de Las Castillas que hacía muy difícil reducirlas a una norma común de carácter

general. Probablemente esa indefinición es la que permitió adaptarse con cierto éxito a la realidad territorial que se pretendía catastrar...³⁹

No obstante, continúa la autora, «aunque la palabra Término pueda parecer a veces equívoca, todo parece indicar que en la mayoría de las ocasiones hace referencia al término jurisdiccional», es decir, «aquel territorio que está jurídicamente encomendado a esa población».

No es extraña la indeterminación de ciertos vocablos referidos a realidades territoriales en una época en la que la organización espacial se caracterizaba por su complejidad. Una complejidad que ha de entenderse desde la heterogeneidad de los territorios, la irregularidad de sus límites y las fragmentaciones⁴⁰. La vacilación en el empleo de las palabras a la hora de nombrar determinadas realidades territoriales –término, partido, provincia- no es más que el resultado de la incertidumbre del hombre que habita un espacio al que difícilmente puede definir o delimitar.

Para llegar a la comprensión global del territorio español se imponía la necesidad de partir de sus células poblacionales más básicas, incluso, del

³⁹ Ferrer, Amparo: "La documentación del Catastro de Ensenada..." Op. cit. Pág. 400.

⁴⁰ A continuación señalamos algunas obras básicas que pueden consultarse para formarse una idea de esta complejidad administrativa en la España del Antiguo Régimen: Burgueño, Jesús: *Geografía política de la España Constitucional. La división provincial*. Madrid, 1996. Garrigós Picó, E. "Organización territorial a finales del Antiguo Régimen" en M. Artola (ed.): *La economía española al final del Antiguo Régimen. Instituciones*. Madrid, 1982. Cano García, G. "Divisiones territoriales en Andalucía. Pasado y presente", en *Geografía de Andalucía*. Vol. VII. Tartessos. Calero Amor, José María: *La división provincial de 1833. Bases y antecedentes*. Instituto de estudios de Administración Local. Madrid, 1987. Marina Barba, Jesús: *Justicia y Gobierno en España en el siglo XVIII*. Universidad de Granada. Granada, 1995.

propio individuo. Ese fue el método elegido para la elaboración del Catastro de Ensenada. Aunque se requería conocer de antemano las riquezas individuales de cada uno de los vecinos, moradores y forasteros que tuvieran algún tipo de propiedad en término, «en el sistema de averiguación que se debate, experimenta y finalmente se adopta en 1749 se concede gran importancia al pueblo y su término en cuanto unidad jurisdiccional»⁴¹. De modo que, a pesar del criterio poblacional según el cual «el catastro se propone conocer la riqueza individual como paso obligado para valorar la riqueza local», está claro que la unidad catastral básica que se impone en las averiguaciones del Catastro es el pueblo o lugar.

Si nos situamos en el nivel más bajo del organigrama administrativo como era el municipio y nos ceñimos a su componente territorial, en la región andaluza de mediados del siglo XVIII nos encontramos con una variada casuística: pueblos que no poseen término –sólo el casco urbano-, términos que incluyen a más de una población o que, en cambio, aparecen despoblados, términos con unidad jurisdiccional pero con territorio fragmentado y al contrario, términos como unidades territoriales y jurisdicción fragmentada.

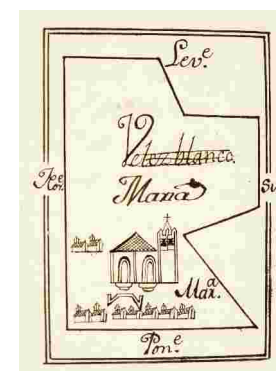
Resulta interesante comprobar cómo las imágenes del Catastro plasman gráficamente estas situaciones. Así, veremos representaciones que incluyen dentro del mismo término dos o más poblaciones, pero además, y aquí es donde radica la riqueza de la información visual, si atendemos a la manera en que

aparecen dibujados los núcleos de población nos encontraremos con pistas significativas acerca de las características que definen sus relaciones.

A continuación adelantamos algún ejemplo. Observemos el diseño del término que comparten Vélez-Blanco y María.



Vélez Blanco (Almería. Catastro de Ensenada)



María (Almería. Catastro de Ensenada)

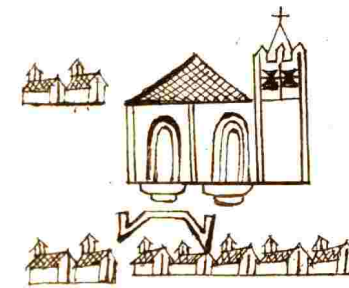
⁴¹ Camarero Bullón, Concepción: "La cartografía en el Catastro de Ensenada" en *Revista de Estudios Geográficos*. Tomo LIX, nº 231, abril-junio.

En las Respuestas Generales de Vélez Blanco se informa de que «En el recinto de este término se halla el lugar de María como va hecho por no tener término éste» y en las de María «Esta villa se halla dentro del término de Vélez el Blanco y no tiene término de ella alguno, y dista una legua. Por cuyas razones se remiten a lo que en dicha pregunta hubieren dispuesto los peritos en la operación correspondiente a dicha villa de Vélez el Blanco, quienes habían declarado su territorio como Común y de un propio dueño con la especificación de linderos y confrontaciones ». La imagen, por su parte, nos remite a esta situación no poco habitual explicitada en el documento, pero de su análisis pueden extraerse, además, algunas interpretaciones sobre el estatus de estas dos localidades y la relación mantenida entre ambas.

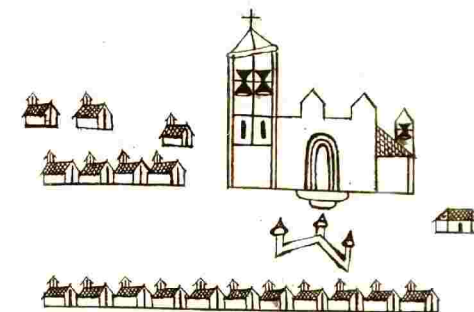
La repetición de esquemas compositivos o imágenes como figura retórica visual⁴² no siempre es usada en las representaciones del Catastro de Ensenada con el mismo fin. Es decir, el proceso de repetición como figura retórica empleada por el creador de la imagen de forma consciente puede tener varios significados. De modo que, si en algunos dibujos se usa el recurso de la repetición para representar, por ejemplo, localidades que tienen la misma entidad, categoría o estatus, otras veces la duplicación de imágenes nos comunican relaciones más

⁴² El concepto de *retórica visual* fue acuñado por Roland Barthes. Por él se entiende «un sistema de organización del lenguaje visual en el que el sentido figurado de los elementos representados organiza el contenido del mensaje. La retórica visual se utiliza cuando se quieren emplear ciertos elementos de la comunicación visual para transmitir un sentido distinto del que propiamente le corresponde, existiendo entre el sentido figurado y el propio alguna semejanza desde donde establecer una referencia. Lo verdaderamente importante de la retórica visual es que es la sintaxis del discurso connotativo, la forma de organizar los significados de los elementos de una representación visual», María Acaso: *El lenguaje visual*. Ed. Paidós. Barcelona, 2006. Pág. 93.

complejas como la de *dependencia*, la cual puede llevar a fenómenos de *identificación* que se traducen visualmente mediante la adopción del mismo esquema de representación. Este es el caso de las representaciones de los pueblos de Vélez Blanco y María en el Catastro de Ensenada. Observamos cómo se ha utilizado el mismo esquema compositivo e incluso, prácticamente, las mismas figuras para representar a uno y otro pueblo.



Fragmento de María



Fragmento de Vélez Blanco

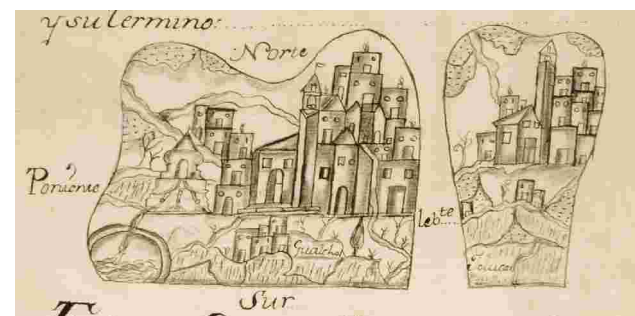
Esta repetición icónica nos conduce a reflexionar sobre la relación entre estas dos localidades: en la segunda mitad del siglo XVIII, ambas poblaciones formaban parte junto con Vélez Rubio y su anejo Chirivel, Cuevas y su anejo Portilla, Oria, Albox, Albanchez, Arboleas, Benitagla, Cantoria, Partalao y Zurgena, del llamado señorío de los Vélez. Vélez Blanco constituía la cabeza de estos dominios almerienses pertenecientes a la Casa nobiliaria de los Fajardo. María, en cambio, como población de menor entidad, dependió jurídicamente de Vélez Blanco, no sólo por encontrarse bajo la órbita de la cabeza del marquesado sino por compartir con él un mismo término. Desde el siglo XVI son frecuentes los conflictos y fricciones entre ambos núcleos de población que convivían en un mismo núcleo, compartiendo montes propios y pastos, pero también el pago de impuestos y tributos que, en el caso de la villa de María, se canalizaban a través de la villa de Vélez Blanco, con los consecuentes problemas que ello ocasionaba. Y aunque desde 1639 María se había constituido como concejo independiente, en la práctica, esta villa seguía dependiendo del Alcalde Mayor de Vélez Blanco⁴³.

Esta situación de relativa dependencia de María con respecto a Vélez Blanco se refleja gráficamente mediante este paralelismo visual. Precisamente por esa falta de autonomía administrativa y económica, María pierde su identidad como localidad independiente y es concebida como una prolongación o *extremidad* de Vélez Blanco. De ahí que su representación sea una réplica de la de éste. De hecho, si volvemos al testimonio escrito resulta bastante significativo cómo se expresa en ambas respuestas la condición territorial de María: en las

⁴³ Alcaína Fernández, Pelayo: *Historia de la Villa de María, una comunidad rural del Reino de Granada entre los siglos XV y XIX*. Ed. Por Revista Velezana e Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1992.

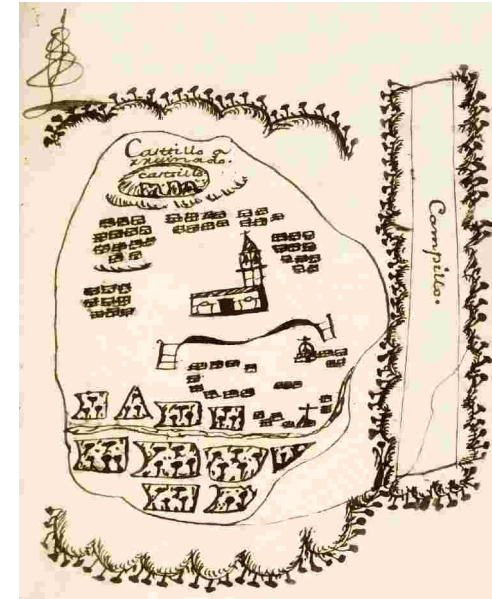
respuestas de Vélez Blanco se refieren a ella como “lugar”, mientras que en las de María se autodefine como “villa”; no obstante, en uno y otro caso se dice que no posee término alguno sino que va incluido, inserto o circunscrito al de Vélez Blanco. Recordemos que María había conseguido la concesión del rango de “villa” a mediados del siglo XVII tras el pago de la cantidad correspondiente al Estado, sin embargo, los documentos oficiales seguirán utilizando el de “lugar”. Las palabras son indicadoras de esa relación de dependencia o sumisión de María con respecto a la cabeza de señorío. Pero también el lenguaje visual nos revela mediante la duplicación o repetición icónica esa circunstancia.

Este recurso gráfico de la repetición o la similitud icónica es utilizado también para expresar relaciones de dependencia o control de una población sobre su anejo. Es el caso de la representación de Gualchos y su anejo Jolúcar, del partido de Motril. De nuevo se toma como modelo el esquema compositivo de la población preferente para dibujar al núcleo dependiente.



Gualchos y Jolúcar (Granada. Catastro de Ensenada)

La imagen de Purchena y El Campillo también expresa visualmente de forma efectiva el vínculo que se establece entre la población principal y ese “fragmento” que se desgaja del núcleo municipal y que se ubica en la sierra de las Estancias a una distancia de más de 7 leguas. Es un caso particular en el que el término del municipio aparece dividido en dos enclaves. El vacío icónico con el que se representa El Campillo contrasta con la representación de la ciudad de Purchena en la que se recogen los elementos urbanos más destacados (desde el castillo que dio origen a la población, la iglesia, las barriadas de viviendas, el río Almanzora, etc.). Asimismo, su representación mediante la figura geométrica de un rectángulo resta identidad a este enclave para el que no se determina ningún componente espacial ni ninguna característica concreta de forma. Su consideración de enclave dependiente del núcleo principal se esconde tras ese vacío icónico y la indeterminación y frialdad de la geometría más abstracta. A pesar de la distancia física que separa a ambos enclaves, se representan próximos, incluso unidos por la línea de contorno como si de una especie de cordón umbilical se tratase. Por otra parte, la línea ondulada ensartada de árboles con la que aluden a la orografía del terreno contribuye a dotar de cierta unidad a este término separado en dos partes. El paisaje supone aquí, de nuevo, algo más que una mera introducción anecdótica. Es el elemento que unifica, aportándoles un rasgo de identidad común, a ambos enclaves.



Purchena (Almería. Catastro de Ensenada)

Determinar la concepción de *Territorio* en la segunda mitad del siglo XVIII entraña mayor dificultad. Carlos Sambricio en su obra *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, a tenor de esta dificultad, concreta su estudio sobre la idea del territorio español en el siglo de la Ilustración trasladando la problemática territorial a una de sus manifestaciones más interesantes: el fenómeno urbano. Asimismo, consciente de la complejidad que entraña abordar el significado del Territorio en la España de la Ilustración, apunta la necesidad de atender a la literatura política, las propuestas de los arquitectos, los proyectos de los ingenieros militares, las iniciativas reformistas, los textos de los

economistas, e incluso, a la prensa de la época. En este estudio Carlos Sambricio afirma que entre 1750 y 1814 varió la idea de territorio y ciudad:

Se estableció una nueva forma de intervenir en la naturaleza, coherente con la pretensión de lograr riqueza; se actuó en los viejos cascos urbanos [...] de manera que tanto la nueva ordenación del territorio como la imagen de la ciudad ilustrada fueron consecuencia (y reflejo) del proceso de racionalización reformista que quiso dar fin a los llamados *males de España*⁴⁴.

Se abandona la visión abstracta de territorio y ciudad que había imperado durante el barroco por otra más fáctica, basada en proyectos concretos que debían responder a necesidades específicas. Es decir, se da el paso de la abstracción teórica a la acción sobre un espacio que se concibe más que nunca como espacio económico:

Los partidarios de un cambio posibilista en la organización del Estado desarrollan una óptica económica donde los conceptos de territorio y ciudad cobran un valor distinto. [...] Partidarios de incrementar la riqueza de las naciones por encima de cualquier otra idea, entienden que es posible establecer diferencias y matices sobre las distintas ciudades, ateniéndose a la función económica que deben desempeñar. Por ello, argumentando sobre la soberanía política o sobre la propiedad jurídica, introducen como concepto nuevo la

⁴⁴ Sambricio, Carlos: *Territorio y ciudad... Op. cit.* Pág. 19

necesidad de establecer un espacio del Poder definido desde la utilización económica del territorio⁴⁵.

Concluye su exposición sobre los cambios experimentados en el concepto de Territorio a partir de mediados de siglo haciendo hincapié en la idea de especificidad económica de las distintas comunidades:

Ahora la idea de especificidad de las distintas comunidades (o, lo que es lo mismo, la comprensión de su situación en el territorio, el tamaño y forma de cada población desde un programa de necesidades marcado por el orden económico) supone un cambio fundamental en la visión de la ciudad o del territorio, puesto que implica el criterio que preside el urbanismo ilustrado, la especialización del espacio urbano y la subordinación de cada núcleo de comunidad al programa general⁴⁶.

En este contexto, Carlos Sambricio se inclina a considerar el Catastro, además de un instrumento de ordenación fiscal, como la expresión de «ese deseo por entender el territorio» que fue común en políticos, economistas, ingenieros, tratadistas, geógrafos, etc. en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

Con este proyecto, el marqués de la Ensenada podría poner en marcha su reforma fiscal, pero además, cubriría el déficit de información

⁴⁵ *Ibidem.* Pág. 36

⁴⁶ *Ibidem.* Pág. 36-37

territorial que existía sobre este país. Su preocupación por tal desconocimiento queda patente en el memorial que remite a Fernando VI en 1753. En él expondrá, bajo el epígrafe *cartas geográficas*, que es «cosa vergonzosa» el que se ignore «la verdadera situación de los pueblos y sus distancias». Y continúa:

El beneficio que producirá esta providencia no para en el conocimiento de la situación puntual de cada lugar; pondrá a la vista la extensión de su territorio, los límites ciertos de cada provincia y la comprensión de cada corregimiento, el curso de los ríos, los términos que pueden regar y la navegación que puede hacerse en ellos, el uso y aprovechamiento de las tierras, con los frutos que pueden producir, los caminos Reales y particulares y otras noticias importantes tendentes al buen gobierno y al adelantamiento del comercio. Se sabrá cuantos pies mide la España y cada una de sus provincias, las cosechas que puede dar, el auxilio y asistencia que puede sacar una de otra, y en qué parajes hay más proporción que en otros para establecer ciertas fábricas, que es uno de los puntos más delicados que pueden ocurrir⁴⁷.

Es consciente de la necesidad de proyectar una mirada panorámica sobre el territorio que les proporcione información no sólo sobre los recursos disponibles y la producción del nacional sino también sobre las dimensiones o “límites ciertos” de cada provincia, sobre lo que comprende cada corregimiento... cuánto mide España y qué forma tienen sus distintas unidades, en definitiva, y cómo se

⁴⁷ Capel Sáez, Horacio: *Geografía y Matemáticas en la España del siglo XVIII*. Ed. Oikos Tau. Barcelona, 1982. Pags. 161-162. La cita la toma de la obra de Rodríguez Villa (1878).

relacionan sus distintas entidades de población. Dimensiones, organización y producción. Estos son los tres ejes básicos en torno a los cuales pivotan las preocupaciones territoriales del marqués de la Ensenada. Así quedará reflejado en el diseño del sistema de averiguación que se pondrá en marcha en 1749 y así se plasmará también en los dibujos que se hicieron a tal efecto. Además de la especificación del término en el que se trata de recoger forma, dimensiones y orientación, en dichas representaciones tomarán cuerpo también, en la medida de lo posible, esas otras cuestiones que inspiran la política indagatoria de la comisión como son las características del espacio económico por el que se interroga: sistema parcelario, tipos de tierras y cultivos, recursos naturales, etc. Las imágenes se harán eco, por tanto, de la concepción territorial que inspira el proceso catastral.

Esto no es óbice, sin embargo, para que en ellas den cuenta, además, de otros contenidos que se escapan a los intereses del Poder. Esta mirada alternativa sobre el territorio contempla más connotaciones que las que se deducen del proceso oficial de averiguación y registro de datos objetivos. Será esta interpretación subjetiva la que determine, definitivamente, la forma en la que se expresan los límites territoriales, comunicando una visión muy distinta a la esperada por el Poder que trata de definir con exactitud los espacios de la monarquía.

Pero antes de profundizar en esa visión alternativa que es la de los individuos que habitan los territorios que el Poder se empeña en medir, ordenar y controlar, continuemos con la concepción “oficial” del territorio representada en la figura del cartógrafo de su majestad Tomás López.

Esta concepción territorial de mediados del siglo XVIII como un espacio de utilización económica definido a partir de la especificidad y especialización de sus territorios, es la que contempla también el cartógrafo. Si atendemos a la información que pide a sus fuentes sintetizada en ese interrogatorio de 15 preguntas, descubriremos las líneas de fuerza que guían su pensamiento geográfico: la definición de la adscripción administrativa de las distintas células de población, su ubicación, número de vecinos, recursos naturales y productivos, instalaciones industriales, mercados y ferias, gobierno político y económico. Como afirma Carlos Sambricio: «es evidente que su proyecto encaja en las preocupaciones de la España del momento»:

... intentando adecuar no la topografía y sí la información económica, pide referencias de pequeñas unidades, autónomas hasta entonces. El proyecto se formula con intención de conocer el territorio español partiendo de pequeños elementos que entiende como autónomos y pidiendo, en el último punto, comprender el sentido y las posibilidades del espacio próximo a cada localidad⁴⁸.

De ahí que no le interesen las medidas precisas que podrían expresar las escalas; no les insta a que las introduzcan en sus diseños, así como tampoco les impone ninguna regla de ejecución; tal vez por ser consecuente con la escasa preparación y conocimiento que les supone a sus colaboradores, pero también porque:

⁴⁸ Sambricio, Carlos: *Territorio y ciudad... Op. cit.* Págs. 56-58

Le basta con comprender la realidad del espacio, dato desconocido e ignorado hasta el momento. Más preocupado por la realidad que por el detalle de la misma, en su petición solicita la reproducción de un entorno respecto del núcleo, al sospechar que – de no definir el entorno- el encuestado podría centrar su atención en dos o tres detalles carentes de relevancia⁴⁹.

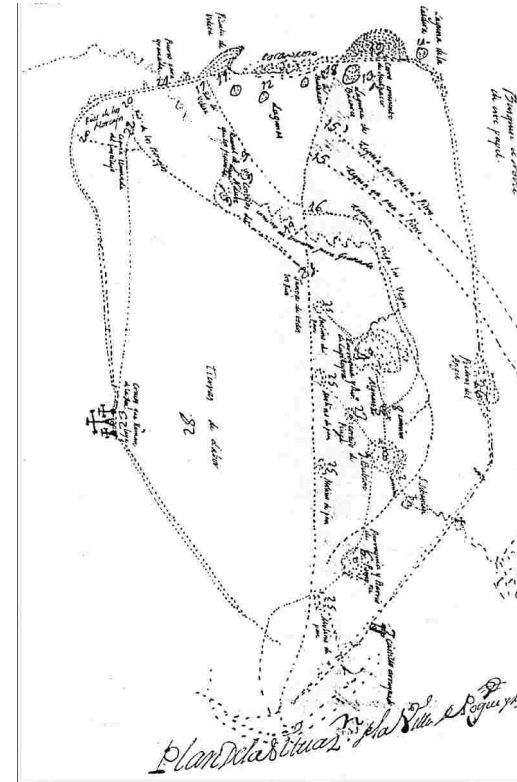
Se inclina por «entender el sentido y la función de cada célula dentro de la idea general de territorio», y es ese intento por comprender su imagen general el que le lleva a solicitar «sólo una idea o borrón del terreno». De ahí el esquematismo y el grado de abstracción de muchos de los dibujos que han llegado hasta nosotros. Se corresponden con ese primer esbozo del entorno físico que pretende captar *lo esencial*. Como esa piedra sin desbastar a la que remite la palabra italiana *bozza* de la que deriva el término castellano boceto, estos dibujos nos transmiten esa primera idea, general pero significativa, que reside en la mente de quien dibuja acerca del lugar que habita.

Sin embargo, como decíamos, tanto en esos bocetos como en los dibujos incluidos en el Catastro es posible detectar más contenidos y connotaciones que aquellas que buscaban sus promotores. No olvidemos el cruce de intenciones presentes en toda obra: las del promotor, las del autor, las del lector y las de la propia obra, o texto visual en este caso. Los objetivos perseguidos por aquellos que pusieron en marcha la averiguación fiscal de los

⁴⁹ *Ibidem*. Pág. 58

territorios de la Corona de Castilla o los del cartógrafo que pretende facilitar al hombre el conocimiento de su entorno y que este conocimiento llegue al ordenador económico, no tienen que coincidir con los del autor que ejecuta la obra –párrocos y agrimensores- que recogerán otras realidades. Y estas, tampoco tienen que corresponderse plenamente con las de la obra, la cual, a través del lenguaje plástico, es portadora de otros mensajes que ni siquiera su creador podía prever.

De ahí la validez y riqueza informativa de este tipo de fuentes. Lo venimos afirmando y argumentando a lo largo de este trabajo: un detenido análisis visual de estas representaciones nos pone de manifiesto una serie de concepciones sobre el territorio que complementan a las recogidas en los tratados teóricos de la época, en los memoriales, en los discursos filosóficos o en las representaciones oficiales. Son las percepciones de aquellos que permanecen ajenos a las construcciones teóricas y a las disertaciones filosóficas, pero que son los que habitan y transforman dichos territorios. O las expresiones de aquellos que los contemplan en su globalidad y no sólo bajo el prisma de la producción y la riqueza.



Poquiera (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

Son representaciones, por tanto, de quienes los comprenden como espacios económicos, pero también como *paisajes*, como lugares de experiencia; de relaciones e intercambios, de convivencia y solidaridades; como espacios marcados o determinados no sólo por los sistemas productivos sino también por la ideología.

En este sentido son interesantes ambos grupos de imágenes: no sólo porque nos informan sobre un concepto de territorio entendido como espacio económico, sino que trascendiendo la óptica puramente económica, es posible reconocer en ellas las miradas de quienes lo experimentan desde la perspectiva de la cotidianidad. El ojo distante del Poder o del cartógrafo no verá en estos espacios rurales más que potenciales fuentes de recursos, áreas de producción, solares de contribuyentes y formas que hay que medir y trazar sobre el papel para que:

Por medio de ellos se pasee el Rey por sus provincias y sirva de instrucción y estímulo a sus ministros para cuidarlas y establecer en ellas el gobierno, policía y economía de que carecen los pueblos, caminos, montes, tierras⁵⁰.

En cambio, la imagen mental de los dibujantes o de aquellos que les informan para que ejecuten las imágenes de estos territorios estará elaborada a partir de percepciones subjetivas en las que tienen cabida no sólo la utilización económica del espacio sino también: la indiscutible determinación del paisaje como fenómeno que contribuye a la conformación de identidades o a la singularidad territorial, la percepción particular de la organización territorial/administrativa –límites-, la carga simbólica de ciertos elementos urbanos –cruces, calvarios, ermitas, iglesias-, las redes de relación espacial definidas a partir de las vías y caminos, esas otras redes de relación –no tan tangibles pero no por ello menos reales- que vinculan a unos núcleos de población con otros o unas

áreas espaciales con otras, los significados que surgen de la afectividad al entorno, del habitar y el recorrido, del uso y la experiencia del territorio. Estos aspectos se traducirán en trazos de tinta sobre papel para acabar conformando esa “figura” que habría de aparecer al margen, o la “idea o borrón del terreno”.

Porque no podemos mirar en una única dirección, resulta un ejercicio interesante fijarse en estas representaciones del territorio para constatar la existencia de miradas divergentes a propósito de la concepción del espacio en el siglo XVIII. Aparte de la visión del poder institucionalizado que se proyecta a la luz de las teorías económicas en boga o de los principios que inspiran su política, están esas otras miradas que, aunque constreñidas por los interrogatorios, representan la libertad de la experiencia. Imágenes que revelan significados, valores y actitudes espaciales al margen de postulados y directrices, representaciones que no responden a más normas que a aquellas que les marcan sus propias percepciones.

Llegados a este punto y en esta misma línea en la que se atiende al resto de “miradas” y no sólo a las “oficiales”, nos gustaría hacer mención al estudio realizado por una historiadora francesa Annie Antoine hace unos años y que publicó bajo el título *Le Paysage de l'historien. Archéologie des bocages de l'Ouest de la France à l'époque moderne*⁵¹. En él utilizaba dos tipos de fuentes: por una parte, mapas de Francia realizados para los grandes propietarios y la nobleza local, obispados y monasterios, y por otro, leyes locales y documentos que recogen diferentes pleitos sobre lindes, propiedades, etc. Paul Claval destaca la notabilidad de este estudio en tanto que supone un

⁵⁰ Capel Sáez, Horacio: *Geografía y Matemáticas... Op. cit.*

⁵¹ Publicado por Presses Universitaires de Rennes, 2002.

cambio de perspectiva respecto a la manera habitual de tratar el tema del paisaje rural: «en lugar de comenzar desde el observador, el análisis comienza desde las percepciones, imágenes y hábitos de las personas que vivieron y trabajaron en estas zonas»⁵². De ahí la importancia que le concede la autora a ese segundo corpus documental en el que se recogen las visiones de los distintos grupos sociales implicados en dichos pleitos, cada uno de ellos con su propia concepción sobre el paisaje, su organización y funciones. Así, mientras que en aquellos mapas catastrales de los territorios franceses o en las grandes encuestas sobre agricultura realizadas en el siglo XVIII podían detectarse las líneas principales del pensamiento fisiocrático francés –tierras que debían estar cercadas, totalmente cultivadas e incorporadas a los sistemas de rotación-, en los informes locales se descubrían otras concepciones de lo que era el espacio agrícola: un paisaje funcional de oposiciones y complementariedades. Para el fisiócrata, la tierra sólo tiene sentido si está cultivada, si forma parte del circuito productivo y el orden económico. En las prácticas campesinas, bajo la perspectiva de los agricultores locales, en cambio, «la tierra cultivada y la inculta son dos componentes de un mismo sistema»⁵³. Son la materialización de un sistema agrícola formado por partes que son al mismo tiempo, diferentes y complementarias.

Representaciones como estas, distintas a las del cartógrafo que reproduce imágenes/miradas por encargo, nos proporcionarán una visión del paisaje rural que trasciende los valores puramente económicos. Es cierto que no

podemos negar cierta identificación entre Paisaje rural y espacio agrícola. A esto se refiere Paul Claval cuando habla de los paisajes rurales tradicionales como «artefactos de cultivo». Tanto para los geógrafos dedicados a este campo de estudio como los contemporáneos que usaron este espacio, es inevitable no vincular ambas realidades. Si aquellos atienden al estudio de los propietarios de la tierra, divisiones parcelarias, prácticas agrícolas, estrategias campesinas, etc., los que vivieron en las zonas rurales, sus protagonistas, necesariamente planificaron y ordenaron estos espacios acorde con la dimensión agrícola:

Aparentemente, en una vista superficial, puede parecer que los paisajes rurales están conformados de acuerdo a patrones espaciales fijos; sin embargo, una investigación más profunda nos lleva a la conclusión de que son formas transitorias, que se van adaptando a las dinámicas de los sistemas agrarios⁵⁴.

Pero esta aseveración no tiene por qué ser excluyente de otras visiones del paisaje. Si bien es cierto que los paisajes rurales son observados por sus contemporáneos –tanto desde el Poder como desde el hombre que habita y trabaja en sus tierras- bajo una dimensión agrícola, y en consecuencia, económica, es posible detectar a la luz de las representaciones visuales percepciones de otra índole. Y no sólo en lo que respecta a las distintas maneras de entender la agricultura o la función de la tierra por parte de aquellos que asisten al espectáculo desde la distancia que impone la abstracción teórica

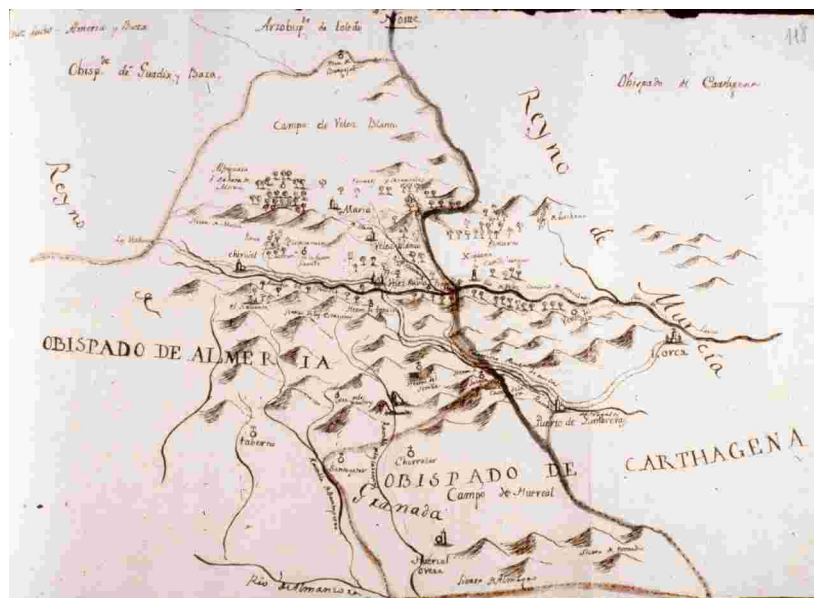
⁵² Claval, Paul: "The languages of rural landscape" en Hannes Palang y Helen Sooväli (eds.): *European Rural landscape: persistence and change in a globalising environment*. . Kluwer Academic Publishers. Netherland, 2004.

⁵³ Annie Antoine, Op, cit.

⁵⁴ Claval, Paul: "The languages of rural landscape"... Op. cit. (La traducción es propia)

o de los que la practican en primera persona, sino que los paisajes rurales, al margen de su funcionalidad económica, suscitan otras significaciones.

Remitiremos a ellas en el siguiente capítulo (El poder del centro). Por ahora, continuemos con el examen de los límites, que constituyen también un ejemplo de su comprensión del territorio.



Vélez Rubio (Almería, croquis remitido a Tomás López)

En la mayoría de los croquis enviados a Tomás López, el marco-límite de la imagen coincide con el borde de la hoja que le sirve de soporte. De nuevo se nos insinúa un espacio más amplio que el que aparece en la composición. Las líneas que se pierden en la esquina del papel o los trazos inconclusos que

desaparecen en sus márgenes pueden interpretarse como la manifestación gráfica de la concepción de un territorio dilatado y extenso que fluye de forma incontenible.

... tenemos la impresión de que si la página fuera más grande veríamos más, es decir, que la página misma se convierte en una “ventana” que delimita el campo de nuestra visión. Este procedimiento muy conocido juega con el efecto no menos conocido del fuera de campo [...] ⁵⁵.

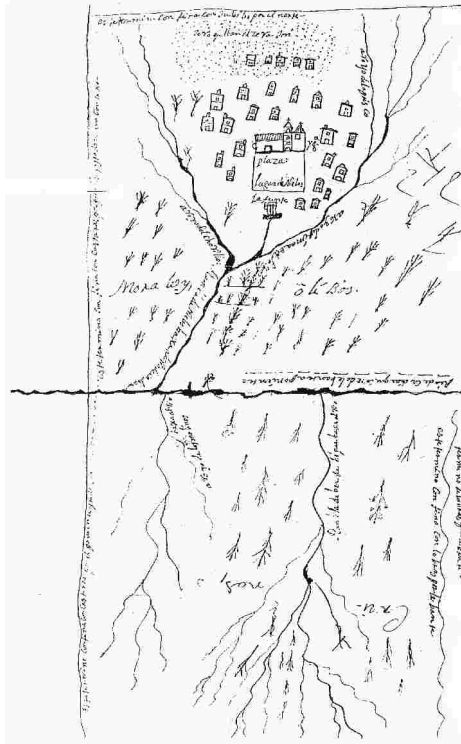
No obstante, a pesar de los diseños abiertos de los croquis de los párrocos, en algunos sí se sugiere cierta referencia a la forma y extensión del término municipal por el que se interroga. Pero incluso en estos casos, éste se ejecuta gráficamente de una forma muy vaga mediante un ligero punteado o una línea recta.

La línea recta es uno de los elementos plásticos más polivalentes. Pero en este caso se trata de la forma más sencilla de compartimentar el área de representación. No en vano, la recta es la línea visualmente más simple. Arnheim la define de la siguiente manera:

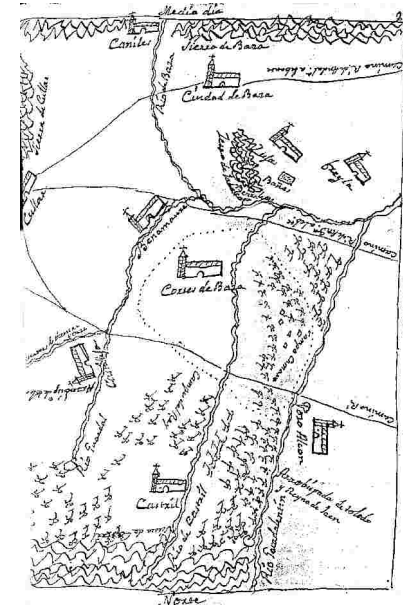
Si pensamos en la circunferencia más como límite de una superficie que como línea, nos quedará la recta como la forma de línea más temprana que concibe la mente [...]. La línea recta es una invención del sentido humano de la vista bajo el mandato del principio de simplicidad. Es característica de las formas hechas por

⁵⁵ Joly, Martine: *La imagen fija*. Ed. La Marca. Buenos Aires. 2003

el hombre pero apenas sí se da en la naturaleza, porque ésta es una configuración de fuerzas tan compleja que pocas veces es posible la rectitud, producto de una sola fuerza imperturbada⁵⁶.



Nieles (Granada. Croquis remitido a Tomás López)



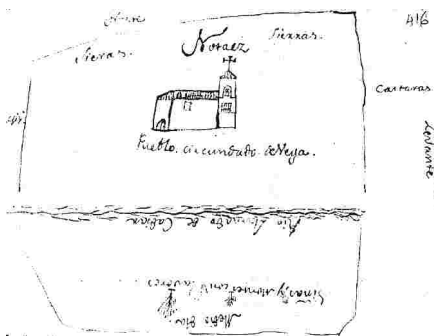
Cortes de Baza (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

Por su simplicidad y carácter abstracto, la línea recta será el elemento gráfico más recurrente a la hora de compartimentar planos en el espacio de representación. Los autores de los dibujos la utilizarán para expresar determinados conceptos básicos como el de contención, separación, linde o confrontación con otra u otras entidades poblacionales.

No han de confundirse estas líneas con las que dibujaban *marcos*. Si aquellas representaban un objeto –el marco de la imagen, que incita a diferentes lecturas-, éstas expresan conceptos: separación, lindero, límite, demarcación. Se trata de la forma más simple de expresar compartimentos espaciales por parte de una mano inexperta.

⁵⁶ Arnheim, Rudolf: *Arte... Op. cit.* Pág. 189.

Es el caso del dibujo de Notáez en el que la imprecisión de la forma del término al que se alude con dubitativas líneas rectas está en relación con el grado de abstracción al que se ha sometido al conjunto de la representación.



Notáez (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

En los dibujos del catastro observamos la misma indeterminación o indiferencia a la hora de dibujar los recintos municipales. Salvo en contadas ocasiones en las que se tomaron mediciones serias del término (como ocurre con algunos pueblos de Jaén para los que sí contaron con agrimensores expertos), en la gran mayoría de los casos se limitaron a dibujar líneas sinuosas que traducen muy bien la imprecisión o líneas rectas como recurso para compartimentar planos en la composición pero sin ningún rigor espacial. Como señala Concepción Camarero, el que no se pudieran cumplir los objetivos cartográficos formulados en un principio nos permite contar con la primera cartografía popular de la Corona de Castilla. De este modo, frente a la percepción del Poder que concibe el territorio

como un espacio susceptible de medición y, por tanto, de ser atravesado, surcado, compartimentado por líneas teóricas de organización y ordenación espacial, las líneas que dibujan estos individuos se nos muestran como un mero pretexto por cumplir con la orden de dibujar la *figura* de sus términos. Mediante la ambigüedad de la línea curva y la abstracción de la línea recta, o bien mediante la estrategia de representación que lleva a asimilar estos dibujos a “vistas” enmarcadas, evidencian la concepción de un territorio determinado por un paisaje que no entiende de líneas artificiales ni divisiones.

Resumiendo, en este apartado hemos pretendido poner de manifiesto los puntos en común de estas dos fuentes visuales como testimonios sobre la percepción territorial. A pesar de las diferencias identificables en las composiciones de ambos fondos documentales observados en su conjunto, derivadas de dos peticiones distintas en su origen –definir el término municipal o dibujar el territorio que se extiende tres leguas alrededor de cada pueblo encuestado-, es posible abstraer percepciones comunes en lo que respecta a la comprensión de sus territorios.

En cuanto a la concepción de los límites su percepción se caracteriza por una noción vaga, imprecisa, en definitiva, desdibujada de estas líneas abstractas que establecen compartimentaciones irreales de un espacio que se percibe, fundamentalmente, como espacio de comunicación, desplazamiento, intercambio, relación, etc.

En estas representaciones subjetivas del entorno habitado se reconocen inevitablemente unos límites como componentes esenciales de la percepción espacial, pero la imprecisión con la que se dibujan en la gran

mayoría de los casos, así como los recursos gráficos que se utilizan para hacerlo –una vaga línea recta, un punteado intermitente, un contorno sutil y elástico-, así como las estrategias de representación utilizadas, nos hacen pensar en el poco peso de estas líneas de demarcación en el imaginario colectivo.

Podría alegarse que esta indeterminación no es más que fruto del desconocimiento, de la dificultad de trazar de forma precisa una circunscripción quebrada e irregular, es decir, de la incapacidad técnica por medir el territorio. Sin negar esta evidencia para el caso de los dibujos del Catastro en los que se insta a la confección de la figura del término, en el caso del encargo realizado a los párrocos por parte de Tomás López, la mayor libertad de la que gozan para la realización de su diseño nos permite disponer de una interpretación territorial en la que pudiendo recluir las respectivas localidades en unidades cerradas, optan por la representación abierta, por subrayar las líneas de relación en lugar de las que definen separaciones o compartimentaciones espaciales.

Asimismo, cuando profundicemos en el análisis del resto de elementos de la imagen y cómo son representados, es decir, cuando nos fijemos en los demás componentes que definen la percepción espacial, como por ejemplo los caminos, vías o sendas, incidiremos en esta interpretación de un territorio que supera en la práctica la reclusión impuesta por unas divisiones administrativas artificiales.

Pero insistimos, en la ejecución gráfica de las líneas de contorno también se justifica esta interpretación, no sólo por esa vaguedad de sus perfiles sino por el recurso de otras estrategias icónicas y plásticas que pasamos a analizar a continuación.

VII.1.3. TENSIÓN / EQUILIBRIO

En este orden de cosas en el que los límites más que acotar el territorio constituyen espacios de interacción –que van desde la solidaridad al conflicto-, el dibujo de las líneas de contorno nos ofrece información sobre la forma en la que se perciben las relaciones entre distintas poblaciones.

Un poco más arriba apuntamos cómo la línea, como signo plástico, constituía una de las herramientas visuales más polivalentes, por lo que puede desempeñar diversas funciones en las representaciones. Según la clasificación elaborada por Justo Villafañe –basándose, entre otros, en los trabajos de R. Arnheim-, la línea como elemento plástico puede presentarse en una imagen bajo las siguientes formas: *líneas implícitas*, por ejemplo, en la intersección de planos, a modo de *haces de líneas* –líneas rectas entrecruzadas o convergentes-, como *línea objetual* –pictogramas-, *línea figural* –líneas de contorno y recorte de figuras- y, por último, como líneas aisladas, con sus dos variantes: rectas o curvas. Estas líneas aisladas son a las que nos interesa atender en este momento.

La incorporación de líneas confiere a la composición un mayor dinamismo. Por su propia definición, «lugar geométrico que describe un punto en movimiento sobre un plano», las líneas son de por sí elementos dinamizadores del espacio de representación. Pero como bien señala Villafañe «esta propiedad dinámica y el resto de los efectos que la línea puede producir en el cuadro [en la imagen] varían en función de su propia morfología». De este modo, las líneas quebradas sugieren un tipo de movimiento discontinuo,

«sincopado», que dinamizará mucho más la composición que otro tipo de líneas, como las rectas. Esta activación del espacio a partir de líneas quebradas puede conferir a la composición significados como el de inestabilidad o tensión.

Antes de avanzar en este análisis hay que apuntar que si bien el manejo adecuado y efectivo de estas herramientas plásticas con las que se busca la comunicación de un determinado mensaje visual es consecuencia de un conocimiento o formación en el arte de la composición artística –de la pintura o el dibujo-, también lo es que el empleo de determinados signos plásticos, como las líneas en sus diversas variantes, resulta bastante intuitivo. No es necesaria la instrucción en el arte de dibujar para percibir la diferencia, en términos de estático/dinámico, entre las líneas horizontales o verticales y las líneas oblicuas o quebradas. Arnheim hace referencia a este fenómeno aludiendo a las sensaciones cinestésicas, es decir, aquellas que se vinculan con la percepción del equilibrio y la posición del cuerpo. La oblicuidad o la asimetría de las líneas quebradas se perciben de forma espontánea como desviaciones de las direcciones fundamentales –horizontal, vertical-, de ahí que se perciban con un carácter fuertemente dinámico.

Hecha esta aclaración podemos justificar el empleo eficaz de estos signos plásticos por parte de unos sujetos legos en la técnica artística para expresar percepciones como las de tensión, desequilibrio, inestabilidad, o en términos más generales, para expresar el concepto de *relación tensionada* entre dos objetos, en este caso particular, entre dos núcleos de población colindantes.

Contemplemos de nuevo las representaciones de Vélez Blanco y María. Los quiebros acusados que dibujan peculiares aristas al Sur-Sureste contrastan de

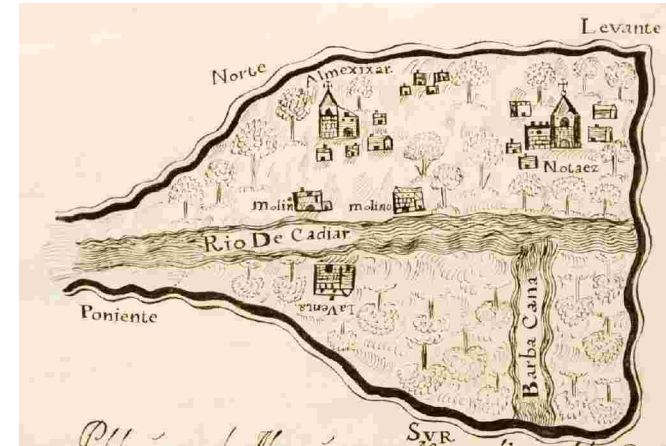
forma evidente con la neutral línea recta que delimita el término por el Norte y el Oeste. Este intento por definir la forma del término en su vertiente Este-Sur mediante punzantes vértices, es decir, con líneas quebradas que dejan intuir la apreciación de cierta *tensión*, puede interpretarse como el indicio de la percepción de una presencia determinante junto a Vélez Blanco: la de la villa de Vélez Rubio, «de la que dista una legua corta». Los datos demográficos y económicos que nos aportan las Respuestas Particulares son las siguientes: Vélez Blanco 883 vecinos (851 seculares y 32 eclesiásticos), 23061 fanegas de tierra, 7 molinos harineros, 1 salitre, 3 batanes, 1 mesón, 3 tiendas de especiería y otras 2 de aceite y jabón. Frente a estos datos, Vélez Rubio contaba con: 1368 vecinos (1300 seculares y 68 eclesiásticos), 32137 fanegas de tierras, 1994 casas, 1 molino harinero, 3 hornos de pan, 1 caldera de jabón y 3 de aguardiente, 1 tenería, 1 alhóndiga, 12 tiendas de especiería, paños, lienzos, mercería y quincalla, 2 mesones, 16 panaderías, 1 carnicería, 7 estancos de vino, 3 de aguardiente, 4 de tabaco, 1 de aceite y otro de jabón y una “Fábrica de Saiales y Jerguetas para los religiosos observantes de nro. Padre Sn. Francisco de Asis de esta provincia” de Cartagena y en la que se emplean 31 personas. Estas cifras nos dan idea de la entidad de esta población tan cercana a las de Vélez Blanco y María, por lo que no es de extrañar que las líneas que delimitan ambos términos se muestren más como espacios de interacción, de relación, en definitiva, como espacios dinámicos, que de separación o disociación. Esta relación, no obstante, no debe observarse solamente desde parámetros económicos; no olvidemos que Vélez Blanco era la cabeza del marquesado o señorío de los Vélez y que, por tanto, su Alcalde

Mayor ejercía una notable autoridad en las poblaciones que integraban dicho marquesado.

La proximidad entre poblaciones posibilita las relaciones de diversa índole: religiosa, económica, política, administrativa, etc. y a la inversa, la distancia diluye las relaciones entre los pueblos, las dificulta o enrarece, por lo que las líneas utilizadas en estos casos para señalar los límites entre entidades distantes se ablandan y suavizan.

O estallan. Ante la contundencia de un elemento del paisaje que irrumpe bruscamente las líneas que dibujan contornos se interrumpen de forma ineludible. Estallan y se fragmentan dejando fluir entre sus *grietas* el curso de agua que tras bañar su territorio continúa su discurrir.

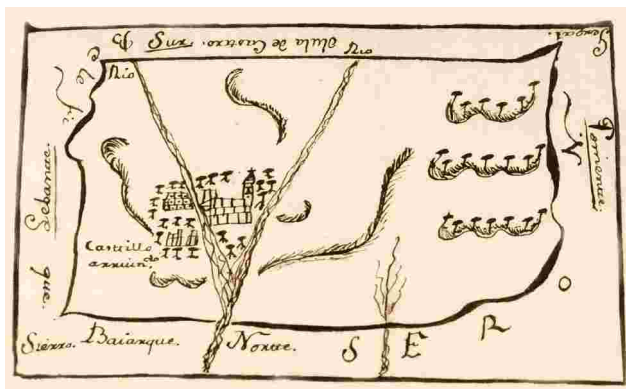
En la representación de Notáez que reproducíamos más arriba, observamos cómo la línea de contorno del término se rompe por el oeste para dejar escapar al río Cádiz. Los límites son concebidos como meros *accidentes* que no se duda en suprimir, moldear o seccionar en pos de fenómenos más tangibles y reales como son las formas y componentes del paisaje.



Almejijar y Notáez (Granada. Catastro de Ensenada)



Arriate (Málaga. Catastro de Ensenada)



Bacares (Almería. Catastro de Ensenada)

Se trata de una prueba más de la inconsistencia de unos límites teóricos que se contradicen con la percepción sensorial de un mundo continuo. No obstante, sólo cuando estas líneas invisibles que delimitan términos municipales coinciden con las líneas tangibles, evidentes y perceptibles del Paisaje, adquieren esos límites *consistencia* en sus mapas cognitivos y en el papel, que hace las veces de película sensible donde *imprimir* esas representaciones mentales.

VII.1.4. LIMITADOS POR EL PAISAJE

Consideradas como líneas abstractas sin efectividad real en la experiencia cotidiana, los límites de demarcación en estas representaciones, o bien se desdibujan expresándose mediante neutrales y asépticas líneas rectas de trazos vagos o imprecisos, blandos y atenuados, o bien se aprovechan para poner

de manifiesto mediante la tensión que introducen las líneas quebradas la interacción, el contacto, la relación entre dos poblaciones.

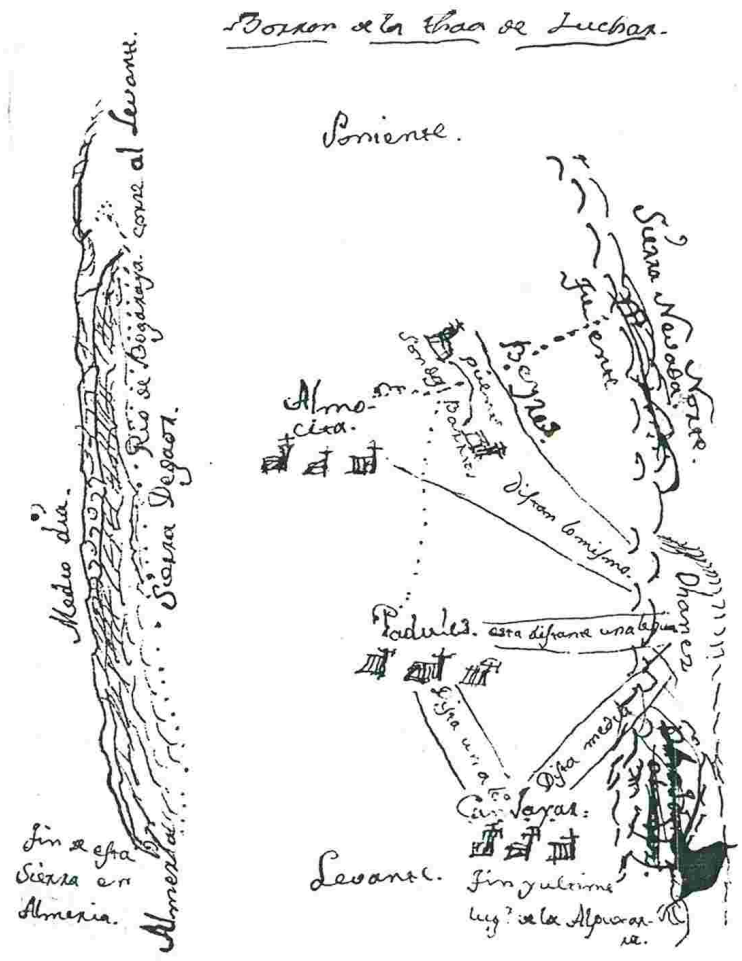
Pero frente a estos límites teóricos en cuyos términos se empeñan en encerrar un territorio que estalla y fluye en todas direcciones, el paisaje emerge de forma rotunda como delimitador natural.



Bentarique (Almería. Catastro de Ensenada)

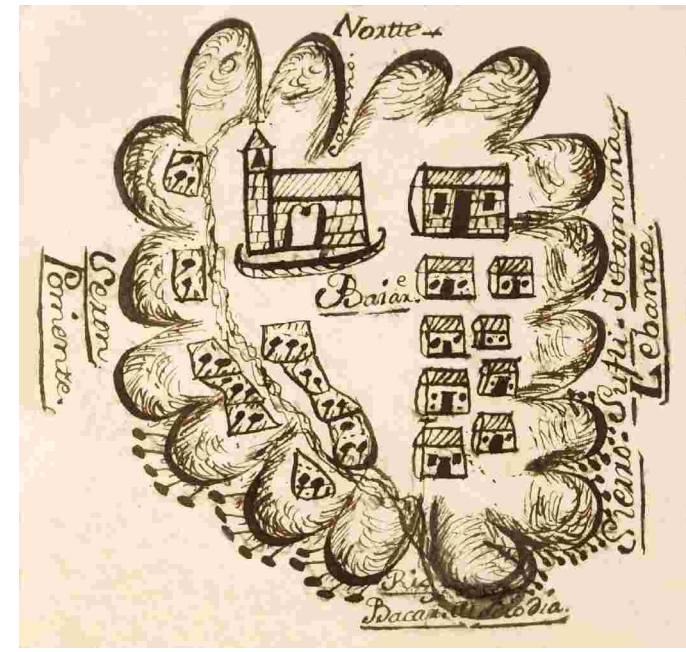


stán (Málaga. Catastro de Ensenada)



Taha de Lújar (Almería. Croquis remitido a Tomás López)

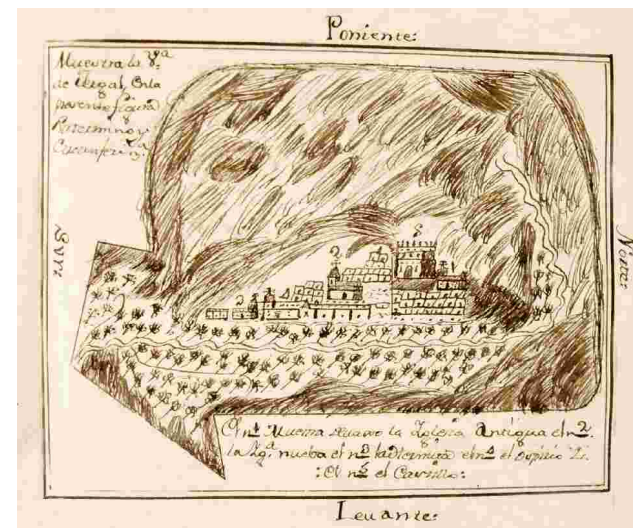
El entramado tupido de líneas con las que se representan determinadas unidades del relieve, las manchas o discos borrones de tinta que delimitan sobre el papel espacios contiguos pero fragmentados por la morfología del territorio, ponen de manifiesto la presencia incontestable de los componentes del paisaje, no sólo en el entorno observado sino en la imagen mental elaborada sobre el mismo.



Bayarque (Almería. Catastro de ensenada)

Uno de los componentes que aparecen de manera constante en la percepción del espacio es el límite, el borde, la frontera que delimita el entorno del observador. De él venimos hablando a lo largo de todo este capítulo; pero, aunque este componente es considerado como una constante perceptiva, lo que nos permite elaborar un discurso histórico sobre la percepción del espacio es la distinta significación que se le asigna, a éste y a los restantes componentes espaciales –sendas, barrios, hitos y nodos- según el segmento espacio-temporal considerado por una parte, y el segmento social por otra. Por lo que respecta a las líneas del paisaje nos interesa destacar su percepción como elemento delimitador natural del territorio. Las líneas que dibujan su orografía y cursos fluviales, frente a aquellas otras líneas invisibles que define la práctica administrativa, se muestran de forma indudable en sus mapas cognitivos y, consecuentemente, en su exteriorización gráfica: el dibujo.

Las asépticas líneas rectas o la ambigüedad de las líneas curvas con las que representaban unos límites administrativos vagos e imprecisos, dan paso a una representación gráfica más contundente en correspondencia con la rotundidad con la que se muestra el paisaje que acota, compartimenta y fragmenta el territorio.



Gérgal (Almería. Catastro de Ensenada)

El paisaje es concebido como un elemento organizador del territorio a pequeña y gran escala. De manera que, junto al dogma ilustrado de “dominar la Naturaleza”, de someterla a la organización y control humanos, convive el imperativo del “Orden natural”. En él buscan justificación tanto el Despotismo Ilustrado como el liberalismo político y económico, y en él lo encuentran: las medidas que se tratan de imponer desde el poder se fundamentan en el respeto a este Orden natural⁵⁷. La sociedad debía adaptarse a las leyes naturales,

⁵⁷ Jesús Burgueño alude a la cuestión de la unificación de pesos y medidas como ejemplo de una aplicación práctica de esta adaptación –propugnada desde el poder- de la sociedad a las leyes naturales. Señala cómo desde principios del siglo XIX proliferan las obras en las que se hace hincapié en la fundamentación natural del metro como unidad de medida. Jesús Burgueño: *Geografía política de la España constitucional. La división provincial*. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid, 1996. Pág. 47

objetivas e invariables. Y esa adaptación incumbía, además, a la forma en la que se había de organizar el territorio. Por tanto, aunque «la utilización de sierras y ríos como elementos delimitadores de territorios no supone ninguna novedad ni aportación original de la Ilustración»⁵⁸ los criterios naturales de delimitación serán esgrimidos por parte de los teóricos, científicos y políticos de los siglos XVIII y XIX encargados de diseñar una estructura territorial para el espacio español más racional, coherente y eficaz.

Jesús Burgueño llega a afirmar que «en todas las divisiones provinciales del primer tercio de siglo XIX se utilizaron profusamente los accidentes naturales para el trazado de los límites»⁵⁹. De modo particular se referirá al proyecto de división provincial elaborado por Felip Bauzá y José Agustín de Larramendi en 1821 en el que se utilizaron, junto a criterios poblacionales, históricos y culturales, las divisorias orográficas en una proporción superior (30%) a cualquier otro proyecto de la época. El carácter lineal de sierras, ríos y divisorias de aguas facilitaba la tarea de poner un poco de orden en el caos que había caracterizado a la organización territorial en la Edad Moderna. Pero más que por los cursos fluviales, hubo cierta preferencia en este proyecto por las divisorias de aguas o límites entre cuencas hidrográficas debido a que «los menguados caudales de los ríos peninsulares hacían de sus valles unos espacios ininterrumpidos de intercambio y convivencia»:

En la asignación de los límites respectivos de las provincias, se ha procurado, siempre que se ha podido, que sean los naturales, y por lo común las vertientes de las aguas y las cumbres de las cordilleras más bien que las corrientes de los ríos. Éstos suelen atraer y concentrar la población por las comodidades que ofrecen todos los usos de la vida; y los puentes, las barcas, los vados, disminuyen y, a veces, hacen desaparecer la dificultad que los ríos ofrecen para la comunicación. Las cumbres, al contrario, por la destemplanza del clima y por la esterilidad del suelo, alejan la población y establecen zonas desiertas o menos pobladas; y yendo por ellas la frontera, resulta menor la suma de los viajes e incomodidades de los habitantes en acudir para sus negocios al gobierno general de la provincia⁶⁰.

Sin embargo, si bien los ríos no desempeñaron un papel significativo en lo que a la demarcación provincial o regional se refiere, a menor escala, éstos ejercerán una importante función como elementos organizadores del territorio, fijando en muchos casos los límites entre términos municipales.

Estos dibujos ponen de manifiesto la percepción de determinados componentes del paisaje –ramblas, ríos, barrancos, sierras, cerros- como verdaderos ejes articuladores de sus espacios de vida. De modo que si a gran escala, la que atañe a la organización territorial nacional, los cursos fluviales pierden valor como criterio delimitador de las unidades político-administrativas, a una escala menor, aquella en la que se sitúan los cientos de núcleos rurales

⁵⁸ *Ibidem*. Pág. 48

⁵⁹ *Ibidem*. Pág. 49

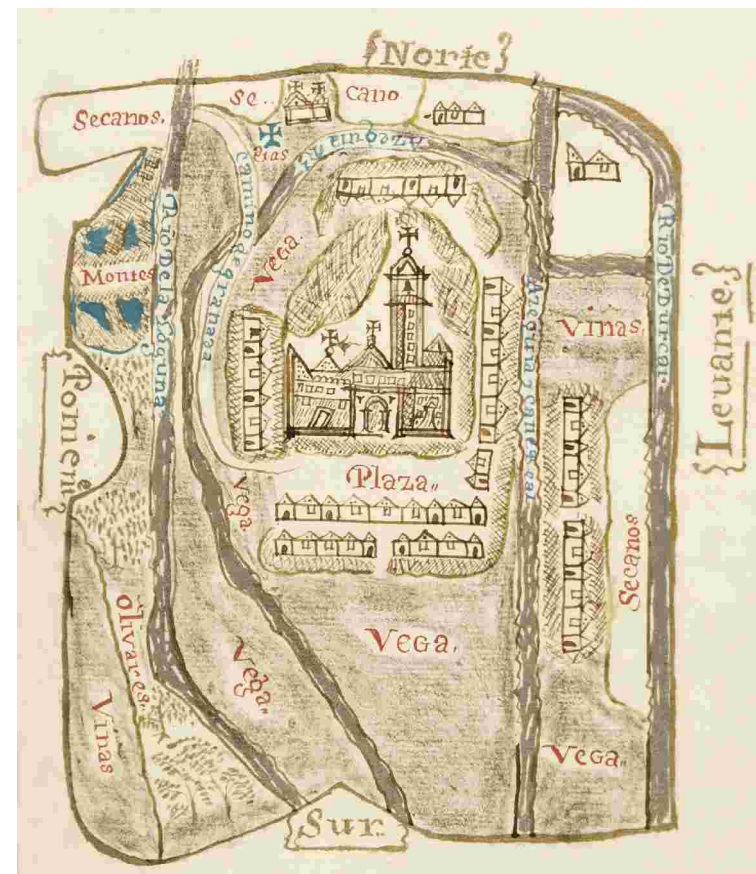
⁶⁰ Cita tomada por Jesús Burgueño de la comisión de Cortes de 1822.

que jalonan la geografía del sur peninsular, la identidad de estos núcleos no se entiende sin la necesaria presencia del curso fluvial, y no sólo como elemento delimitador del territorio sino como auténticos generadores de vida.



Cortes y Graena (Granada. Catastro de Ensenada)

El río Fardes separa los términos de Cortes y Graena con los de Lopera por el norte. El río Dúrcal establece el límite por levante del término de Cozvíjar y hace de línea divisoria entre éste y el de Dúrcal.

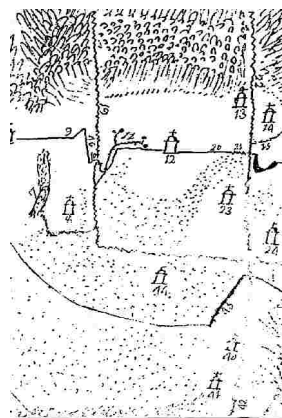


Cozvíjar (Granada. Catastro de Ensenada)

Sobre este río y su relación con Villanueva de Cozvíjar escribe el informante del Valle de Lecrín a Tomás López lo siguiente:

Está situada esta villa a la derecha del río de Dúrcal y a distancia del río más de medio cuarto de legua. Y a la izquierda del río que sale de la laguna del Padul, menos de medio cuarto de legua distante de él, el que se une con el de Dúrcal a un cuarto de

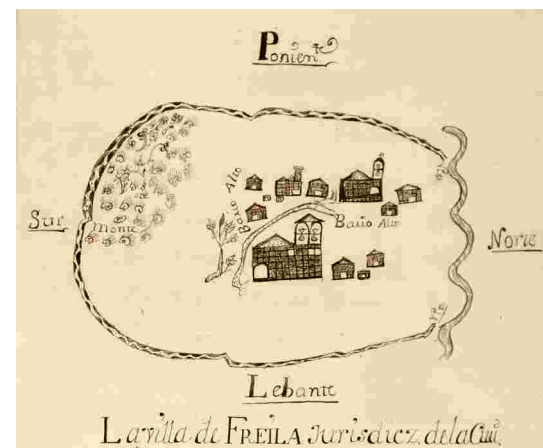
legua de esta villa. [...] Al río de Dúrcal, figurado en el número 19, se le junta un río pequeño que nace de la laguna del Padul, figurada en el número 7, que éste entra por un barranco por el que descende al río Dúrcal, que camina en la forma que se figura, hasta que en él entra el río de Albuñuelas, figurado en el número 42⁶¹.



Fragmento Valle de Lecrín (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

La villa de Freila tal y como se desprende del dibujo que precede y de la respuesta a la tercera pregunta del interrogatorio de la letra A del Catastro de Ensenada, linda por levante con la villa de Zújar, por el poniente con la ciudad de Guadix, por el norte con el Río Grande y término de la villa de Zújar, y por el sur con el término de la ciudad de Baza. Cabe destacar cómo a pesar de la simplificación de la representación que se recoge en las copias que se realizaron

de tales interrogatorios, se conserva en la figura del término el dibujo del río como límite por levante.



Freila (Granada. Catastro de Ensenada)



Freila (Granada. Fragmento de las Respuestas Generales. AGS)

⁶¹ Respuesta al interrogatorio sobre Lecrín. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada, Mss 7303. BN

Un caso similar es el de Adamuz, ya en el Reino de Córdoba, en el que el Río Guadalquivir separa esta villa de las de Villafranca (Reino de Jaén), El Carpio y Pedro Abad.



Adamuz (Córdoba. Fragmento de las Respuestas Generales. AGS)

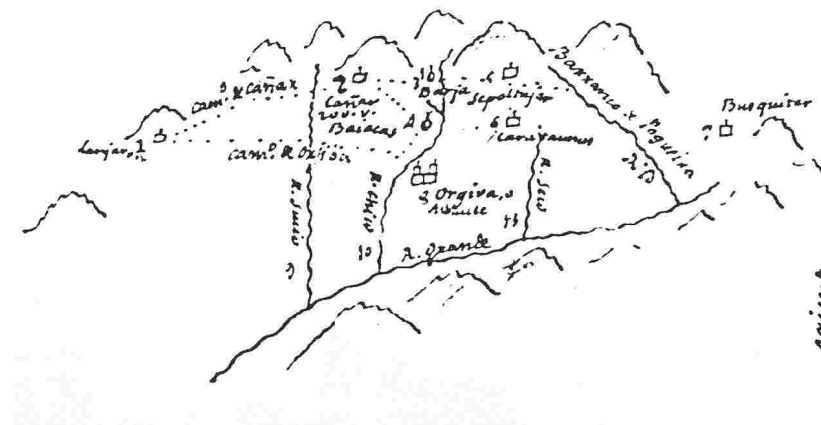
No sólo los ríos ejercen este papel organizador del espacio; también las sierras constituyen en ocasiones barreras naturales que acotan el término en alguno de sus extremos. La Sierra de Lújar al sur de Órgiva o la Sierra de Gádor al Norte de Dalías actúan de parapetos naturales que encajonan a estas villas en espacios físicos restringidos.

Al Mediodía finaliza esta vega [de Órgiva] con la falda de sierra de Lújar, muy áspera y montuosa, que hay hasta su cumbre

otras dos leguas, cuya cumbre mira ya a la mar, desde donde principia a bajar y entra en el término de Lújar⁶².



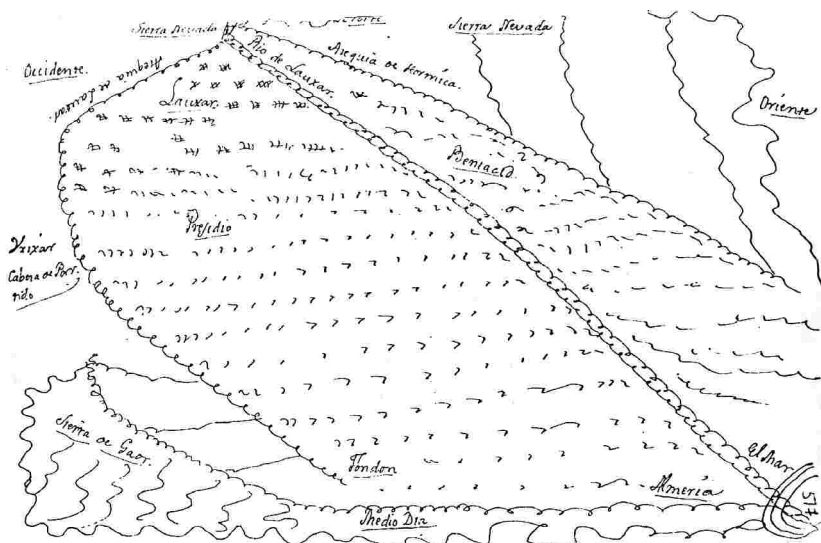
Órgiva (Granada. Fragmento del croquis remitido a Tomás López)



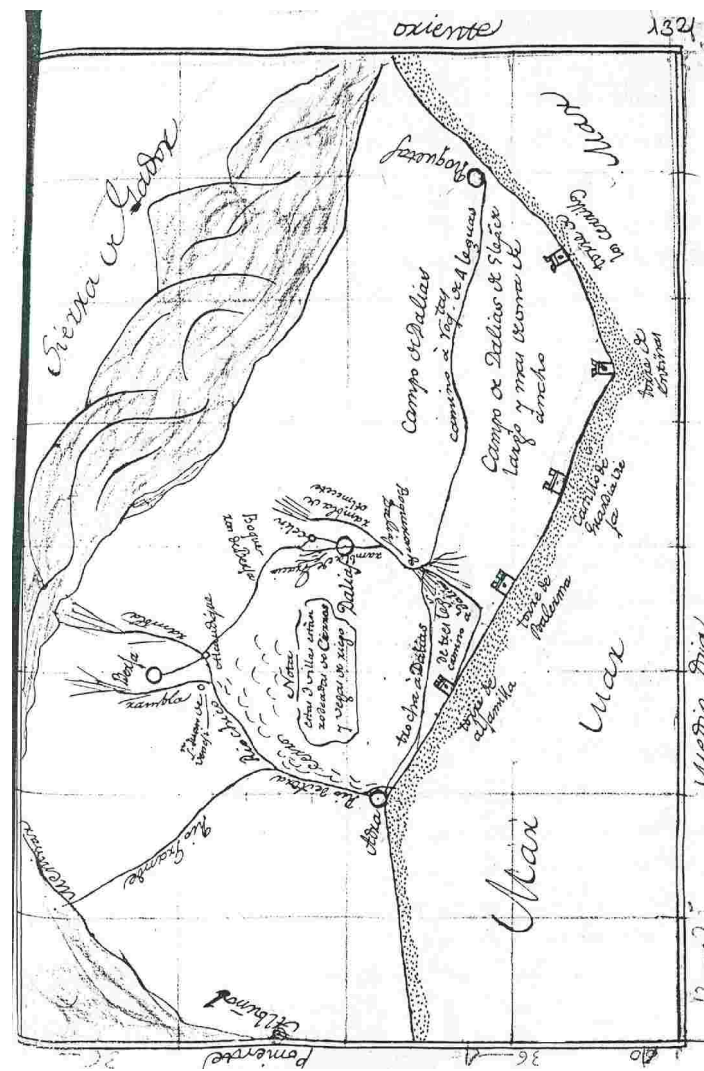
Órgiva (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

⁶² Respuesta al interrogatorio por parte de Don Gabriel de Ledesma (Órgiva, 1795). Diccionario geográfico de Tomás López. Granada, Mss 7303. BN

La Sierra de Gádor, situada en la parte suroccidental de Almería, entre Sierra Nevada y el Mediterráneo, se extiende por los términos de Enix, Felix, Gádor, Alhama de Almería, Alicún, Huécija, Íllar, Instinción, Rágol, Fondón, Laujar de Andarax, Alcolea, Berja, Vícar y Dalías. Sin duda, la preeminencia de esta Sierra debió de dejar su sello en las imágenes subjetivas de los pobladores de estas villas y lugares, pero desafortunadamente sólo disponemos de algunas representaciones, las correspondientes a Dalías, la taha de Lúchar y Fondón.



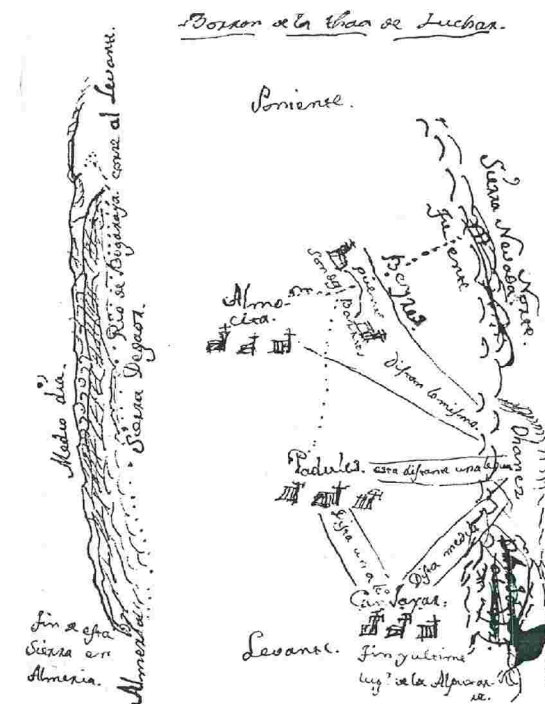
Fondón (Almería. Croquis remitido a Tomás López)



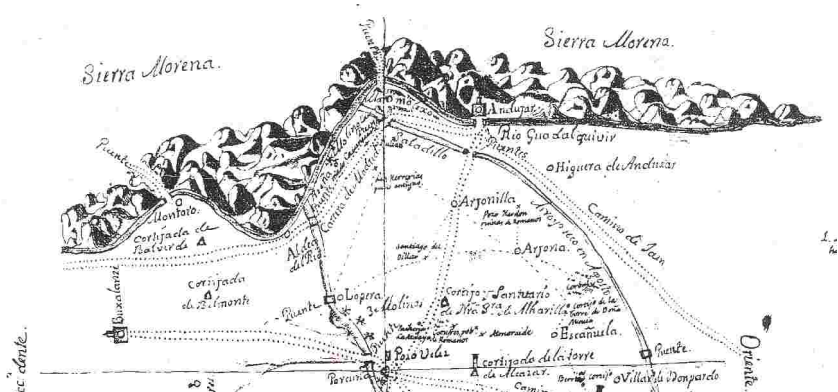
Dalías (Almería. Croquis remitido a Tomás López)

En la imagen de Fondón, pese a la simplicidad del dibujo trazado a base de líneas en espiral con las que se intenta disfrazar la imprecisión de las formas, se percibe un esfuerzo por dibujar la Sierra de Gádor ("Gaor") en perspectiva, trazando sus dos vertientes. En la representación de Dalías se observa una representación más "realista" en la que se puede distinguir una elevación que podría corresponderse con "El Pelao", la zona más elevada de este macizo montañoso (por encima de los 1800 metros de altitud). Para destacar el contraste topográfico entre el valle en el que se inscribe Dalías y las elevaciones de la Sierra de Gádor el autor del dibujo optó por la utilización de un contraste plástico: el sombreado de la sierra frente al blanco plano donde se asientan los núcleos rurales.

Por último, la forma que adoptan la Sierra de Gádor en el dibujo de la Taha de Lújar o Sierra Morena en el de Porcuna es la que más se corresponde con el concepto de barrera natural casi infranqueable.



Taha de Lújar (Almería). Croquis remitido a Tomás López



Porcuna (Jaén. Fragmento del croquis remitido a Tomás López)

Esta connotación se ve reforzada por la disposición que adquiere su representación en el dibujo, a lo largo de todo el margen izquierdo de la hoja. Nuestro recorrido visual por la composición –de izquierda a derecha– parte, por tanto, de ese primer elemento gráfico que domina el espacio, no sólo compositivo, sino el espacio real que actúa de referente en sus representaciones subjetivas. La reducción de esta figura –la Sierra de Gádor– a una linealidad abstracta, refuerza el concepto de continuidad que va aparejado al de inaccesibilidad o impracticabilidad, y la orientación que se le ha dado a la composición, determinando una secuencia de lectura que va de la Sierra de Gádor al conjunto de pueblos que componen la Taha de Lúchar (Láujar), traduce a términos visuales los condicionamientos que impone este macizo montañoso que los separa del Campo de Dalías.

En muchos de estos valles subbéticos y penibéticos se detecta un modelo de organización territorial de clara disposición lineal en el que los núcleos rurales, normalmente de escaso tamaño y próximos entre sí, se alinean en las márgenes de ríos y ramblas y en los bordes de las sierras, los mismos que hacen de límites naturales con otros asentamientos o que son percibidos como barreras u obstáculos en sus horizontes visuales.

No pretendemos hacer un discurso determinista acerca del paisaje y su relación con la organización del territorio, pero no cabe duda que componentes paisajísticos como los cursos fluviales han condicionado a lo largo de la historia la ubicación de los asentamientos, el trazado de los caminos, el transporte, han contribuido a la distribución y organización de los cultivos y a la ubicación de las manufacturas, etc. En definitiva, han condicionado, en cierta medida, las formas sociales y productivas. Del mismo modo, la proximidad a macizos o cadenas montañosas condiciona modos de vida y sistemas de organización territorial ya que, como barreras físicas naturales, imponen delimitaciones entre los núcleos de población.

La materialidad del paisaje, su fuerza como elemento delimitador del territorio no deja lugar a dudas, le confiere una presencia incontestable en las representaciones mentales. La imprecisión y vaguedad de las líneas que perfilan los límites administrativos dan paso en estas representaciones a líneas contundentes con las que se comunican conceptos terminantes: barrera, separación, inaccesibilidad. También, *diferenciación*, singularidad o particularismo. Las distintas connotaciones que sugiere el Paisaje a los grupos que se ubican en él les confiere un lugar privilegiado en sus representaciones

subjetivas no sólo como estructuras delimitadoras o limitantes, sino como espacios de múltiples significados, entre ellos, el de *portadores* de identidad social. La Psicología Ambiental elabora un discurso bastante interesante en este sentido, sobre el que reflexionaremos un poco más adelante, que pone en relación el papel de los entornos físicos con los procesos de identidad social de grupos y comunidades.

Pero quien concibe una línea como obstáculo, como elemento limitante y coercitivo, alberga también el deseo por superarla. El propio concepto de límite lleva implícita la idea de superación o trasgresión. De modo que, a las líneas que definen en la teoría administrativa límites y demarcaciones o circunscripciones territoriales se imponen aquellas otras líneas que comunican distintos territorios, que fluyen entre lugares contiguos estableciendo vínculos, relaciones, espacios de confluencia. Es decir, las organizaciones territoriales encierran una paradoja: mientras por un lado se trata de delimitar, para su ordenación, el espacio mediante líneas de demarcación, por otro se obliga a la trasgresión de esas líneas mediante el desplazamiento: para acudir a la parroquia de la que dependen, al ayuntamiento en el que se engloban, etc. Nos encontramos con un espacio que se muestra encerrado por líneas imaginarias y a la vez abierto y comunicado, precisamente, por la existencia de éstas.

VII. 2. LÍNEAS QUE FLUYEN

Si hay algo que ha debido quedar claro hasta ahora es que el Paisaje es un fenómeno en el que tienen cabida diversos dualismos. De hecho, junto a su doble naturaleza física e inmaterial -o simbólica- de la que venimos hablando extensamente a lo largo de estos capítulos, encontramos otra nueva dualidad: la que conjuga su naturaleza limitante y coercitiva con aquella otra que posibilita y favorece las acciones humanas. Son varios los elementos del paisaje que presentan esta naturaleza ambigua que se sitúa entre el riesgo y el recurso ventajoso. A tenor de lo que observamos en estas imágenes, el agua es la que mejor encarna este doble carácter al ser percibida y representada como obstáculo pero también como fuente generadora de vida o privilegio gratuito.

Asimismo, frente al estatismo que parece sugerir toda estructuración u organización espacial, ante la rigidez de las divisiones administrativas, la experiencia cotidiana impone la realidad de un espacio flexible y moldeable, surcado por caminos, sendas y vías que posibilitan –aunque no siempre facilitan- las comunicaciones, intercambios y flujos de ideas, materiales y personas.

VII. 2.1. LÍNEAS/SURCOS

Cuando se aborda el tema de las vías de comunicación en la España del siglo XVIII surge de forma casi inmediata la referencia a tres asuntos o problemáticas: en primer lugar, la ineludible cuestión del mal estado de la red de caminos española, en segundo lugar, el necesario plan de reformas ilustradas que se habrían de llevar a cabo para solventar tales problemas en la comunicación y el transporte, y por último, en estrecha relación con lo anterior, los problemas de financiación de estos proyectos. Estos son los “temas estrella” que necesariamente se asocian al estudio de la red caminera española en el siglo de la Ilustración.

Si realizamos una lectura analítica de los trabajos que tratan cada uno de estos aspectos con el fin de alcanzar una visión sintética sobre la realidad de este fenómeno, esto es, sobre la red de comunicaciones españolas a finales de la Edad Moderna, conseguiremos de forma simultánea aproximarnos a la percepción o el significado que éstas tienen para el Poder: la de constituir «la columna vertebral que ha de sustentar el edificio del nuevo Estado centralizado que se pretende construir»⁶³. De nuevo las estrategias de investigación se dirigen en una única dirección, la que nos lleva a converger con la mirada del Poder. Es decir, resulta fácil acceder al significado del sistema de comunicación vial para aquellos que tratan de construir un Estado basado en un modelo centralizado, con una

burocracia jerarquizada y que se impone como objetivo económico prioritario la movilización de las fuentes de riqueza de todo tipo.

Las vías de comunicación, concretamente, su trazado radial desde la capital a las principales ciudades, así como la mejora y adecentamiento de las ya existentes –de las más significativas desde el punto de vista económico y administrativo–, constituirán un apartado primordial en el plan territorial de los Borbones. No será éste, sin embargo, el único capítulo al que atenderán los reformistas ilustrados en la articulación de su política territorial. Como recuerda Antonio Reguera Rodríguez, la creación de infraestructuras de comunicación tales como carreteras, puertos y canales para la navegación interior, constituye sólo uno de los objetivos de los gobiernos ilustrados que complementarán con la construcción de obras hidráulicas para el saneamiento, desecación, embalse y riego etc., con las que se pretende crear nuevas bases de producción de riqueza. En tercer lugar, nos encontramos con el capítulo de las reformas urbanas y los planes o modelos de organización socio-espacial materializados en los proyectos de ordenación territorial y en los ensayos repobladores. Por último, y a una escala superior, las Intendencias pondrán el acento globalizador a esta política territorial en tanto que con ellas se trata de reorganizar la estructura administrativa del territorio español.

En conclusión, el modelo de Estado centralizado que trata de reforzarse desde principios del siglo XVIII llevará aparejada una transformación del espacio, tanto a nivel teórico o conceptual como práctico. En lo que atañe a las intervenciones fácticas, como hemos apuntado, se desarrollarán a distintos niveles: desde la aplicación de reformas puntuales en el trazado de la red

⁶³ Reguera Rodríguez, Antonio T.: “Los apuntamientos del Padre Martín Sarmiento sobre la construcción de la Red Radial de Caminos Reales en España” en *Llull* vol. 22 (1999). Págs. 475-506

caminera que tratarán de dar solución a problemas concretos, hasta proyectos de mayor calado como serán las medidas de reestructuración político-administrativa –intendencias-, de organización socio-espacial –re poblaciones- o las reformas en el mapa provincial – creación de provincias marítimas y redefinición de los límites provinciales⁶⁴-.

Lo importante aquí, no obstante, es señalar que en la base de todas estas reformas territoriales se encuentra la percepción y el conocimiento positivo por parte de autoridades, teóricos y técnicos, de una organización espacial caótica fundada en la confusión y la complejidad de un sistema territorial anquilosado que difícilmente podía adaptarse a las necesidades políticas y económicas de nuevo cuño. Igualmente caótica y deficiente se mostraba y percibía la red viaria. Sus condiciones pésimas dificultaban los ideales de transparencia, accesibilidad y, por supuesto, de explotación de la riqueza que propugnaba el poder ilustrado.

Las insuficiencias de la red viaria española constituían para el gobierno ilustrado un escollo más a salvar para lograr sus objetivos centralizadores y uniformizadores y para mejorar la articulación económica del país⁶⁵. De acuerdo con estos principios, la aspiración primordial del gobierno consistió en el perfeccionamiento de las comunicaciones con Madrid. En 1761 se decretó el programa radial que permitiría unir por carretera la capital madrileña con las ciudades más importantes de la periferia peninsular: *Real Decreto expedido para*

⁶⁴ Burgueño, Jesús: "La reforma territorial ilustrada (1799-1805), en *Geografía Política... Op.cit.*

⁶⁵ Como apunta José Jurado Sánchez «los ilustrados echaron a los caminos toda la culpa de los frenos al tráfico», porque admitir esto suponía menos dificultad que hacer transformaciones más complejas como, por ejemplo, reformar la agricultura con el fin de dinamizar el mercado. José Jurado Sánchez: *Los caminos de Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII (1750-1808)*. Universidad de Córdoba. Córdoba, 1988.

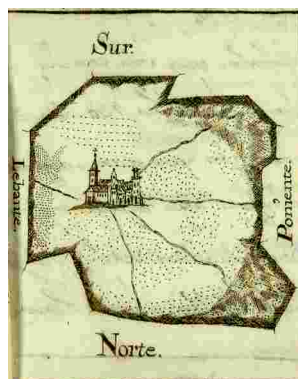
hacer caminos rectos y sólidos en España que faciliten el comercio de unas provincias con otras, dando principio por las de Andalucía, Cataluña, Galicia y Valencia. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados. Se toparon con serias dificultades de organización, técnicas y, sobre todo, económicas. De modo que, según Santos Madrazo, a finales del siglo XVIII se había construido un total de 1700 Kms. de carreteras radiales, aproximadamente la mitad de los que estaban proyectados realizar. A estos caminos de la red radial habría que añadir otros 300 Kms construidos en la red transversal, correspondientes a tramos como los que unían León con Gijón, Antequera y Málaga, y Murcia con Cartagena, por citar sólo algunos⁶⁶.

Pero, ¿qué ocurre con los caminos comarcales y locales? José Jurado Sánchez lo expresa muy bien en una frase: «fuera del programa radial, los gobiernos ilustrados no quisieron saber nada. O muy poco»⁶⁷. En lo que respecta a Andalucía, excepto la pavimentación de la ruta Málaga-Antequera, el gobierno no se preocupó por el estado de estos tramos viarios considerados, desde la capital, como de segundo orden. Por lo que en 1808 los caminos andaluces seguían prácticamente igual que a mediados del siglo XVIII. Sobre los municipios recaía la responsabilidad de adecentar o crear caminos nuevos; pero una vez más, los problemas de siempre (haciendas deficitarias y choque de competencias) dificultaron estas tareas. Debieron conformarse con acometer reformas puntuales en sus redes camineras.

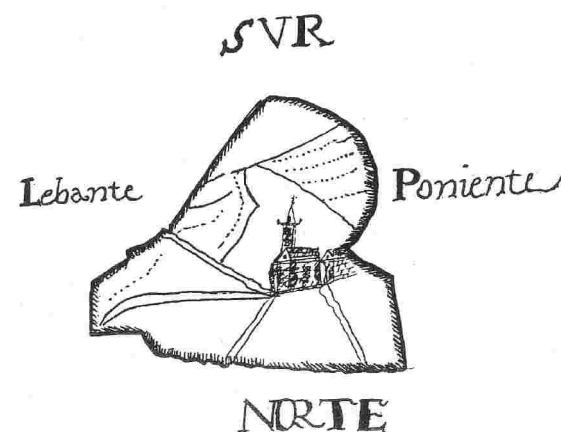
⁶⁶ Madrazo, Santos: *El sistema de comunicaciones en España 1750-1850*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1984

⁶⁷ Jurado Sánchez, José: *Caminos y pueblos de Andalucía (siglo XVIII)*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1989. Pág. 24

Hasta aquí, como decíamos, la mirada del Poder que percibe estos tramos viarios, por su insuficiente y pésimo trazado, como un obstáculo para sus aspiraciones políticas y económicas que habría de superarse como condición previa para el desarrollo y explotación de los territorios de la monarquía. Pero la mirada del Poder, la de los proyectistas, peritos y teóricos ilustrados no es la única a la que se puede atender en relación a este objeto de estudio. En este sentido, nuestra documentación gráfica nos permite acceder a las percepciones de aquellos que conciben estas vías, senderos o caminos, más que como obstáculos que frenan el desarrollo, como nexos de unión que posibilitan –aunque no de forma cómoda y fácil- los intercambios, la comunicación y los vínculos de diversa índole entre las distintas comunidades rurales y entre éstas y las ciudades más próximas. Una vez más nos interesa la mirada alternativa de quienes dan vida con sus desplazamientos cotidianos a estas redes camineras, a pesar de las dificultades que presentan.



Carcabuey (Córdoba, Catastro de Ensenada)



Carchelejo (Jaén, Catastro de Ensenada)

Como se deduce al observar los croquis, los caminos forman parte esencial de la imagen mental del entorno de estos individuos. De hecho, son uno de los componentes principales de sus mapas cognitivos. De ello nos ocuparemos un poco más adelante; por ahora basta con hacer hincapié en su significación para unos individuos que habitan en un territorio difícil por sus características físicas.

Los obstáculos orográficos y fluviales determinaron desde la antigüedad un trazado viario en España que raramente puede escapar a los calificativos de discontinuo, difícil, incómodo e insuficiente⁶⁸. Así seguía siendo, salvo excepciones, el sistema caminero español en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, como venimos subrayando, aunque se reconocen sus

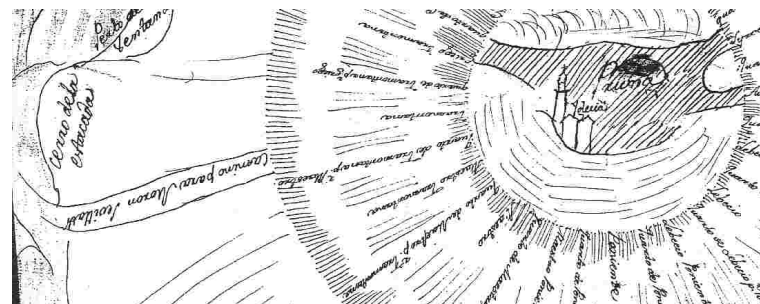
⁶⁸ Ver el trabajo del catedrático de Geografía de la Universidad de Salamanca, Ángel Cabo Alonso: "Los caminos históricos y sus obstáculos fluviales" en *Estudios Geográficos* LXIII, nº 248/249. 2002. Págs. 471-492

deficiencias, para aquellos que tratan de huir del aislamiento y la incomunicación de sus comunidades, estas tenues líneas de trazos indecisos se asocian más que al obstáculo o la dificultad, a los conceptos de conexión, relación y vínculo.

El protagonismo concedido en las imágenes a estas líneas gráficas que traducen nexos de unión o comunicación entre localidades es incuestionable. Desde los planteamientos de la psicología social interpretamos que la desazón que provoca el aislamiento junto a la inquietud que suscita la incomunicación llevan a los autores de los dibujos a acentuar estas líneas de relación, en definitiva, de “salida” hacia el exterior, aunque éste sea muy próximo. Muchos de estos caminos se perciben y, en consecuencia, se muestran como vías de escape de entornos hostiles, cerrados u opresivos.

Observemos el croquis de Pruna (Sevilla), concretamente ese apéndice que le brota de su vertiente noreste (tramontana/maestro) en dirección a Morón, del que dista 5 leguas. Se describe la villa como «rodeada de varios cerros» y se contabilizan hasta 14 montes en su término y jurisdicción. En este entorno tan agreste, la cañada real de Morón aparece como el único nexo con el “exterior” digno de destacar. De esta escasez de vías de comunicación se lamenta, de hecho, el cura Don Juan Agustín Romero cuando alaba las estupendas características del alabastro que se encuentra en el término de esta villa, del que dice que «es el más proporcionado para imágenes y esculturas, como aseguran los peritos del arte, y se hiciera famoso si hubiera fáciles caminos para su conducción»⁶⁹. No obstante, a pesar de este reconocimiento explícito, la indeterminación del trazado de este camino fundamentada en una rectitud ficticia y

en su desproporcionada anchura evidencia, más que una intención informativa, la percepción subjetiva de lo que constituye una apertura al exterior desde este universo cerrado. Es la expresión más directa de lo que significa para ellos el contacto, la relación, el vínculo con Sevilla, a través de Morón.

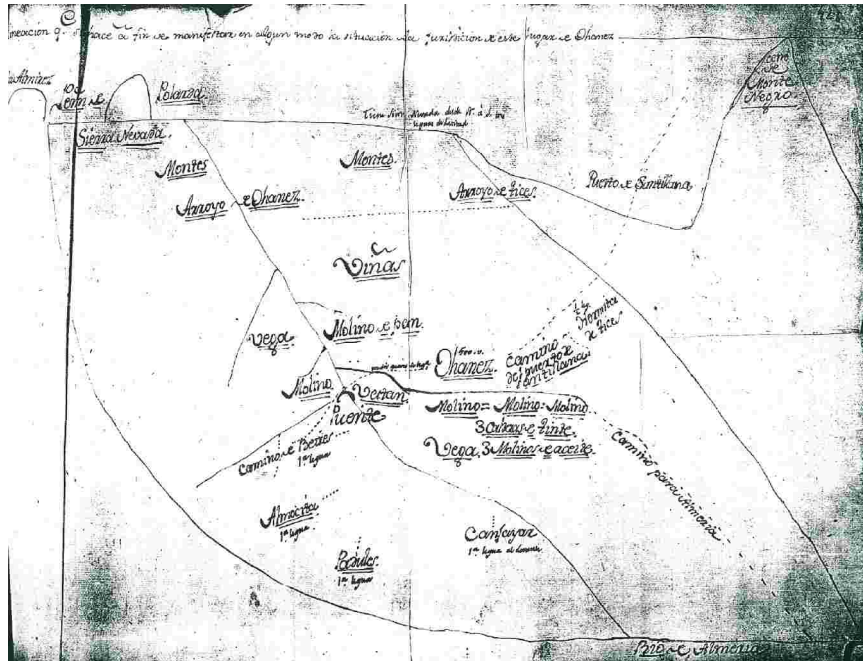


Pruna (Sevilla. Fragmento del croquis enviado a Tomás López). Camino para Morón

Otro ejemplo entre los múltiples que podríamos citar lo constituye Ohanes (Almería). Desde la ladera sur de Sierra Nevada y volcada hacia el Andarax, esta villa nos presenta un paisaje de líneas que descienden desde otra horizontal con la que se representa, esquematizada al máximo, Sierra Nevada. El entorno escalonado y de lomas empinadas que caracteriza a Ohanes se sintetiza en la enfatizada caída de esas líneas que se cruzan de izquierda a derecha y de arriba abajo en el plano. Es la imagen visual de un pueblo que *discurre* paralelo al curso de los dos arroyos que lo enmarcan: el arroyo de Tices y el de Ohanes. Entre esas líneas, las que aparecen punteadas nos conducen a través de ellas a Beires, a Abla –por el puerto de Santillana– y a Almería. Son las tres vías de comunicación principales de este pueblo de

⁶⁹ Respuestas al interrogatorio de la villa de Pruna. Diccionario Geográfico. Sevilla. Mss 7306. BN.

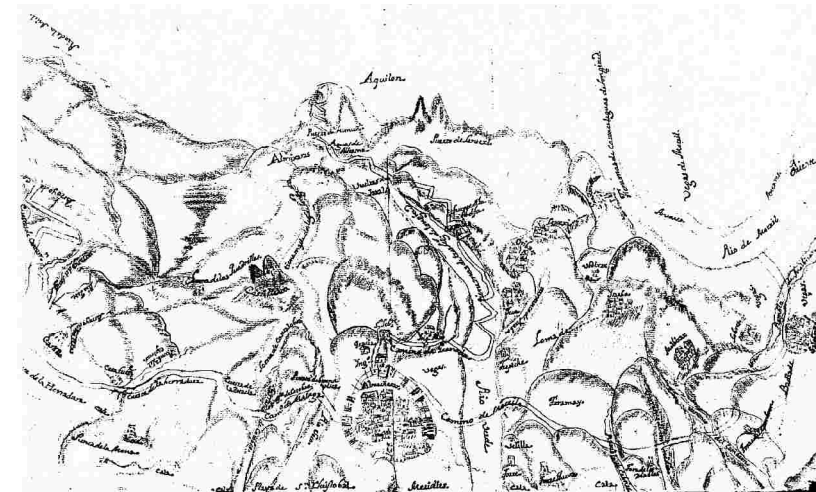
montaña enclavado en el extremo oriental de Sierra Nevada que aún se mantienen hoy día como carreteras comarcales y locales.



Ohanes (Almería, croquis remitido a Tomás López)

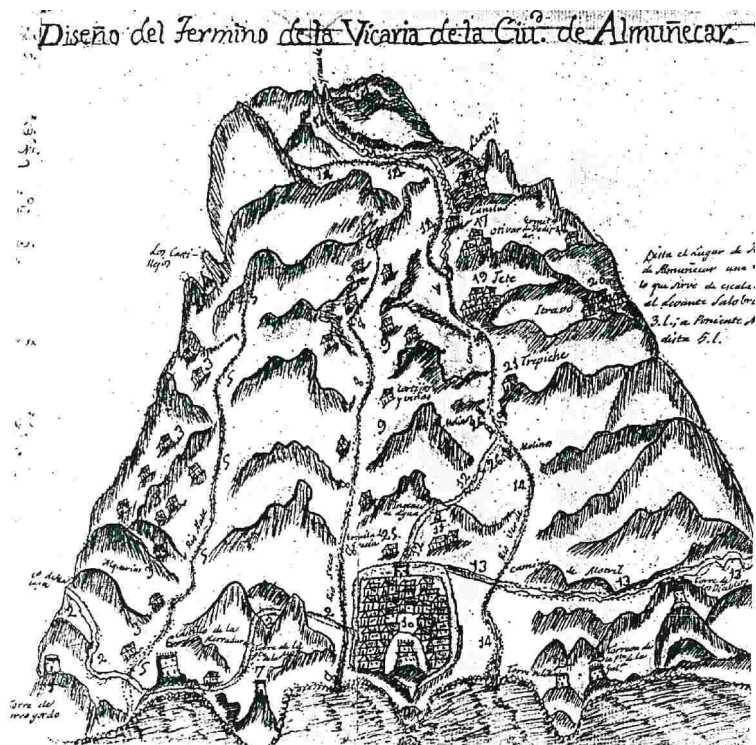
El croquis de Almuñécar constituye también una buena ilustración del afán superador de las limitaciones del entorno por medio de ese hilo zigzagante que se superpone a los repliegues del terreno en dirección a Granada; incluso atravesando el Río Verde pues tanto éste como el Río Seco que flanquean la

ciudad de Almuñécar son «sólo de avenidas en tiempo de lluvias»⁷⁰. Junto a este camino que conduce a Granada se representan aquellos que llevan por Levante hacia Motril y por Poniente hacia Málaga. Aparecen como tres cordones umbilicales que saliendo del recinto de la ciudad y cruzando un entorno de cerros montuosos permiten una conexión continua.



Almuñécar (Granada, croquis remitido a Tomás López)

⁷⁰ Respuesta al interrogatorio de la ciudad de Almuñécar por el vicario Antonio Gutiérrez y Medina. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada. Mss 7303. BN



Almuñecar (Granada, croquis remitido a Tomás López)

De nuevo las descripciones nos dan noticia del mal estado de estos tres caminos Reales, «los únicos para el tráfico de estas costas». De ellos se dice que más que caminos se trata de «trochas, veredas y despeñaderos», por lo que un tal Martín de la Puente dispuso en 1787 su mejora y adecentamiento «dando principio por el que va a Levante con el objeto de que llegase a unirse con el que se ha abierto desde Vélez Málaga, de que di cuenta al excelentísimo señor conde de Floridablanca...»:

En fecha 7 de septiembre pasado de este año (1787) acredité con testimonio llevaba abierto hasta el número de 7666 varas de longitud (...), por mano de dicho excelentísimo señor representé a Su Majestad lo competente, solicitando auxilios para la continuación por no poder mis fuerzas suplir más de lo impedido en dicho camino, por haber sido costeadado a mis expensas y el trabajo que daban cuarenta veces en los días domingos, de cuya representación no he tenido resultas hasta el presente⁷¹.

Pero frente a tales descripciones y demandas, estos caminos o trochas, veredas y despeñaderos, suponen para la población de Almuñecar los únicos lazos de comunicación y transporte para sus gentes y productos, y así se representan, sustituyendo las discontinuidades por la linealidad y visibilidad de unas líneas que son sinónimo de prolongación, continuidad, relación, etc.

Un ejemplo similar lo encontramos en el plano de Cala (Huelva). No importa tanto el comentario obvio sobre la presencia de los caminos en la imagen como observar su papel en la representación, es decir, su relevancia plástica. Esta villa, inmersa en el conjunto occidental de Sierra Morena, concretamente en lo que actualmente se conoce como el Parque Natural de Sierra de Aracena y Picos de Aroche, se caracteriza por presentar una alternancia de pequeñas sierras y penillanuras como la Sierra de San Benito, situada en el centro de su término.

⁷¹ Carta de Martín de la Puente incluida en las respuestas al interrogatorio sobre dicha villa. Diccionario Geográfico de Tomás López, Granada. Ms 7303 BN

Estudios recientes realizados por geógrafos y psicólogos sociales apuntan a determinadas características geográficas como la geomorfología y relieve, redes de comunicación, poblamiento, etc., como factores determinantes en la percepción del paisaje por parte de los individuos que lo habitan. Se trata de categorías objetivas que influyen notablemente en las percepciones identitarias y connotativas de los entornos⁷². J. F. Ojeda Rivera, quien realizó hace unos años un estudio sobre las percepciones identitarias y creativas de los paisajes de Sierra Morena, afirma que:

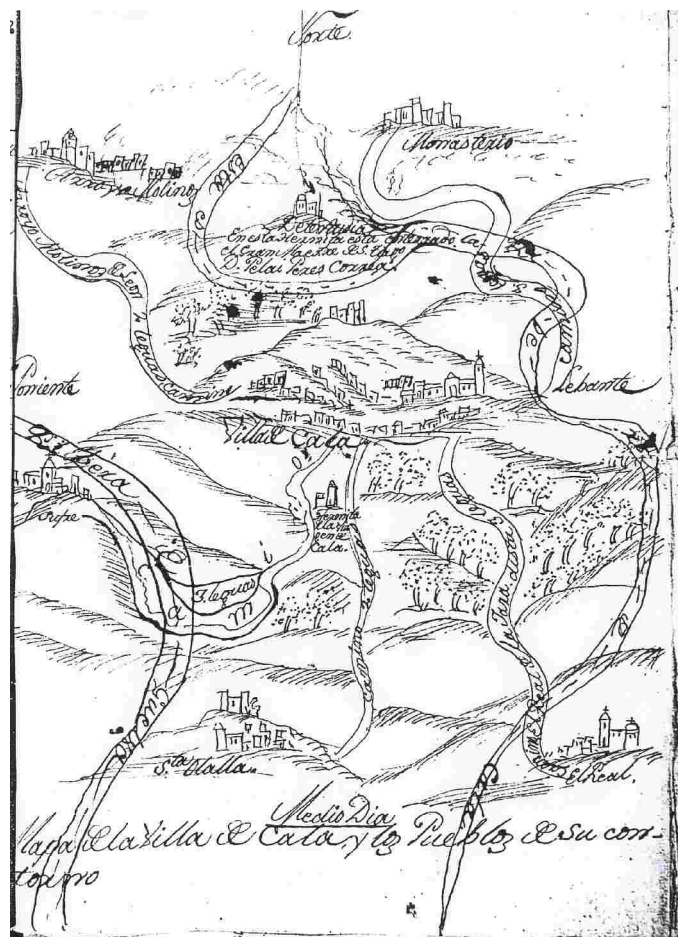
No es casual que las comarcas de piedemonte –visibles no sólo desde sus propias rutas, sino también desde las grandes vías campiñesas- sean las más accesibles paisajísticamente de Sierra Morena, como también les ocurre a las comarcas cumbreñas de Huelva y Sevilla o al batolito granítico cordobés de los Pedroches –relieves planos de la meseta, recorridos por carreteras latitudinales que los cruzan y presentan al viajero-. Ello da lugar a que las percepciones identitarias y connotativas de estos paisajes suelen ser muy abiertas y panorámicas. Por el contrario, las comarcas situadas en los núcleos principales de la orogenia –Sierra de Aracena, Sierra de Hornachuelos-

o los espacios fronterizos interprovinciales, marcados por ríos encajados que dificultan las comunicaciones interserranas son los territorios menos accesibles y cuyas percepciones identitarias o creativas suelen referirse a detalles muy concretos de algunos de sus parajes más conspicuos y conocidos.

Es precisamente esa difícil o escasa accesibilidad paisajística derivada de las características físicas del entorno serrano y determinante de las percepciones identitarias, la que produce esa exagerada o enfática percepción de las vías de comunicación.

Plásticamente aparecen como lazos serpenteantes que atraviesan y flanquean el término de la villa (a los que se suman los de la Rivera de Cala y la Rivera de Huelva), llenando toda la composición. Las distancias se acortan en el croquis para acercar a los pueblos vecinos (Zufre, Arroyomolinos de León, Real de la Jara, Santa Olalla y Monasterio) y presentarlos a todos en un primer plano rodeando o arrojando a la villa de Cala situada en el centro.

⁷² Ojeda Rivera, Juan Francisco: "Percepciones identitarias y creativas de los Paisajes Mariánicos" en *Geo crítica, Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. Vol. IX, nº 187, 2005. Es interesante la diferenciación que realiza este autor sobre estos dos tipos de percepciones paisajísticas: «Las percepciones identitarias son las de aquellas personas que construyen y viven en el propio paisaje, cuyas miradas probablemente no sean panorámicas, ni siquiera admirativas, pero cuyas percepciones sensoriales descienden hasta los más mínimos detalles, identificando paisajes de la vida, de los sueños, de los símbolos. Las Percepciones creativas o connotativas son las percepciones de artistas o creadores, cuyas expresiones literarias, pictóricas, fotográficas, cinematográficas... añaden a los paisajes un plus de valor connotativo».

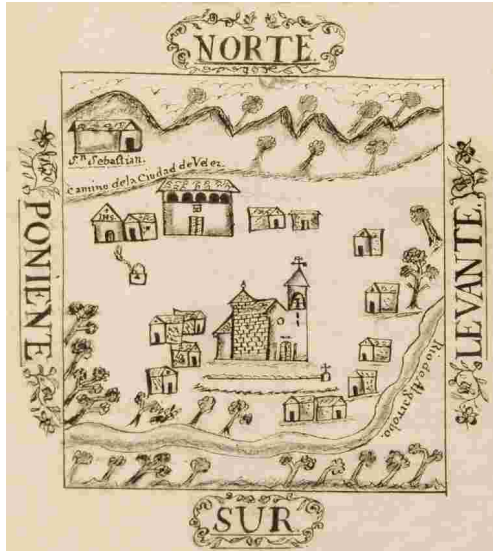


Cala (Huelva, croquis remitido a Tomás López)

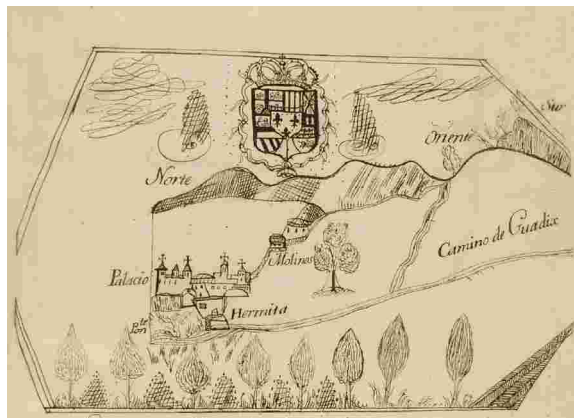
contenidos en el Catastro de Ensenada en lo que a la representación de los caminos se refiere. Puesto que los primeros responden a la petición de conformar unos dibujos del pueblo y de todo aquello que los rodea en un radio de tres leguas, es lógico que en ellos se reflejen más ampliamente los itinerarios o tramos viarios. En el caso de las imágenes del Catastro, la individualidad con la que son tratadas las representaciones de las villas, aldeas o lugares, les impide conformar una imagen de conjunto en la que plasmar la red caminera. Sin embargo, esto no es óbice para que en el esquematismo y la abstracción de sus composiciones los autores incluyan el tramo de vía que comunica al pueblo con la localidad más cercana o con la ciudad de la que dependen.

Porque individualidad no es sinónimo de aislamiento también en los dibujos del Catastro nos vamos a encontrar con líneas, o mejor dicho, con fragmentos o segmentos de ellas que a modo de vectores de dirección nos señalan o conducen al pueblo vecino o a la villa o ciudad que es cabeza de partido o vicaría. Así ocurre en el croquis de Algarrobo donde se traza el camino que lleva hasta Vélez Málaga, cabeza de partido, y desde Gor se dibuja el que conduce hasta Guadix, igualmente cabecera de partido.

Hacemos un breve paréntesis para hacer constar una diferencia entre lo que nos vamos a encontrar en los croquis enviados a Tomás López y los



Algarrobo (Málaga, Catastro de Ensenada)



Gor (Granada, Catastro de Ensenada)

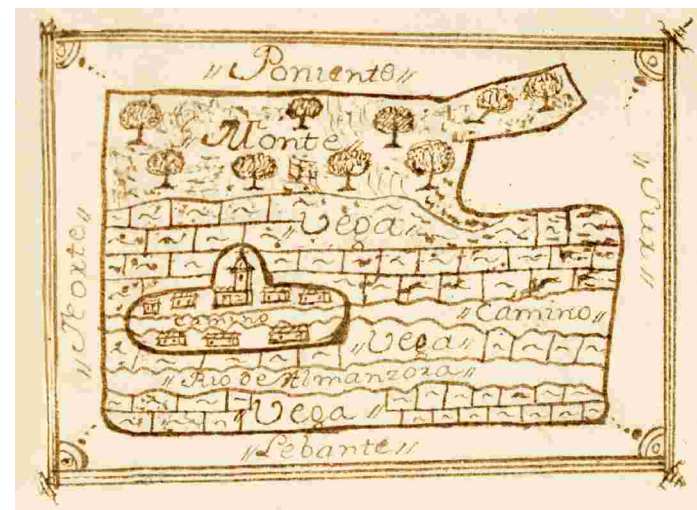
De esta forma ponen de manifiesto que la villa, aldea o lugar por el que se interroga forma parte de un *sistema* más amplio al que se alude visualmente, si no mediante la representación de un icono, sí a través de esas líneas que, aunque interrumpidas por los márgenes, son expresión de un espacio que se percibe como continuo y lo que es más importante, conectado.

Observamos, por tanto, líneas que expresan el vínculo entre estas villas con sus cabezas de partido, con sus metrópolis o con sus poblaciones vecinas. Citemos como ejemplo la ilustración de Maracena atravesada de norte a sur por el camino que conduce a Albolote, población vecina situada al Norte. Su trazado se limita al de una línea recta. Como decía Vayssiere en los años 80 en el análisis semiótico que realizó sobre algunos de los croquis enviados a Tomás López, concretamente en el de la villa leonesa de Redipollos: «dibuja el camino recto, sin curvas, porque lo que importa es el punto de destino, la unión, el concepto de “llegar a”»⁷³. No interesa el camino como tal sino que éste es importante tan sólo como *medio* para alcanzar un punto geográfico, cualquiera que sea éste. De ahí que en muchos de los dibujos del Catastro se haga alusión a ellos mediante la somera denominación genérica de “camino”.

⁷³ Vayssiere, Henri Bruno: “Cartes minimales. Des cartes en Espagne” en *Cartes et figures de la Terre*. Paris, 1980. Págs. 167-177. Aunque original por el tema tratado, esto es, el análisis semiótico de algunos de los croquis elaborados para Tomás López, lo cierto es que el estudio de Vayssiere resulta un tanto decepcionante. Más que un trabajo analítico hemos de considerarlo un trabajo descriptivo que abusa de las metáforas y de las impresiones subjetivas del lector de las imágenes. Según lo que le sugieren las representaciones, se refiere a ellas como “circuitos eléctricos” o incluso como “matriz femenina” y a partir de esa primera impresión describe los elementos que en ellas aparecen pero sin trascender al plano interpretativo.



Maracena (Granada, Catastro de Ensenada)



Fines (Almería, Catastro de Ensenada)

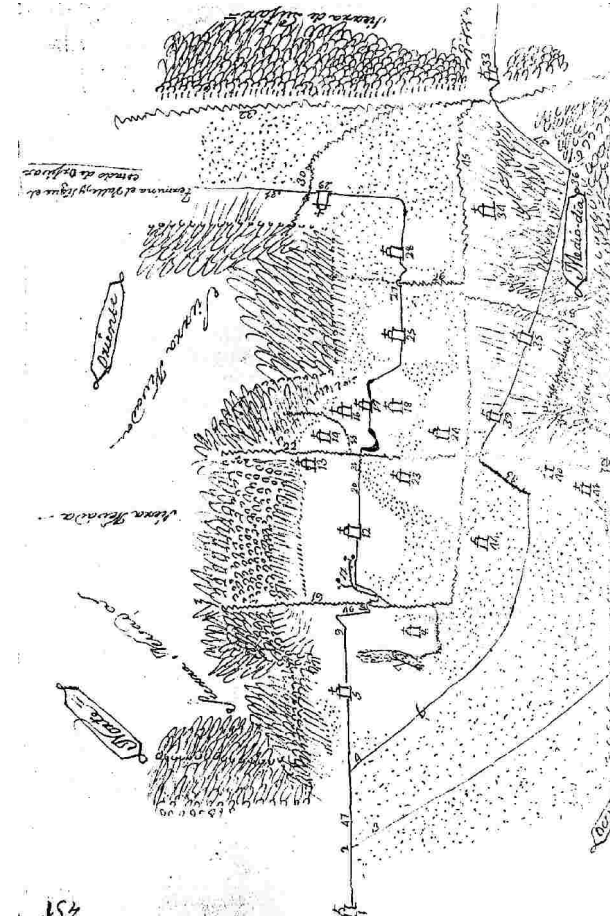
Se evidencian, pues, a través del protagonismo concedido a estas líneas, relaciones locales marcadas por la movilidad y los desplazamientos antes que por el aislamiento y el estatismo. Esta imagen de las villas como espacios abiertos fundamentados en la movilidad –aunque sea a través de un espacio próximo-, y conectadas por vínculos de diversa índole es compartida por algunos geógrafos que han abordado el estudio de los movimientos migratorios a corta escala y la movilidad geográfica en la Edad Moderna:

A pesar de todo, se admite casi sin reservas que la vida de un conjunto importante de personas estuvo gobernada antes por la movilidad que por la continuidad y el estatismo. (...) La ciudad se nutre de su contexto humano y en este proceso se unen ciudades y

arrabales, y éstos a su vez, a través de los caminos, de los valles y los pasos montañosos, con las cordilleras vecinas, articulándose, en definitiva, un circuito estable⁷⁴...

Algo parecido a un circuito es lo que nos encontramos en el croquis del Valle de Lecrín enviado a Tomás López. Si imitásemos a Vayssiere y a su obsesión por las metáforas, diríamos de este plano que se asemeja a un “circuito eléctrico” donde los filamentos ondulados representarían a distintos cursos fluviales (río de Dúrcal (nº19), río Torrente (nº22), río de Lanjarón (nº30), río de Albuñuelas (nº42), río de Órgiva (nº32)) y los rectos a los tramos que componen dos Caminos Reales: el que saliendo de Granada se introduce en las Alpujarras y el que partiendo de la misma ciudad conduce hasta Motril.

Todo el croquis viene determinado por estos dos ejes. Son los que estructuran la composición. Sobre todo el camino Real a las Alpujarras que, localizado en el punto geométrico de la misma, actúa, nunca mejor dicho, como hilo conductor de nuestra mirada. Las unidades de población que en ellos se localizan (Padul (nº5), Dúrcal (nº12), Talará (nº17), Béznar (25), etc.) se muestran como pequeños nodos a través de los cuales continúa este itinerario o circuito.



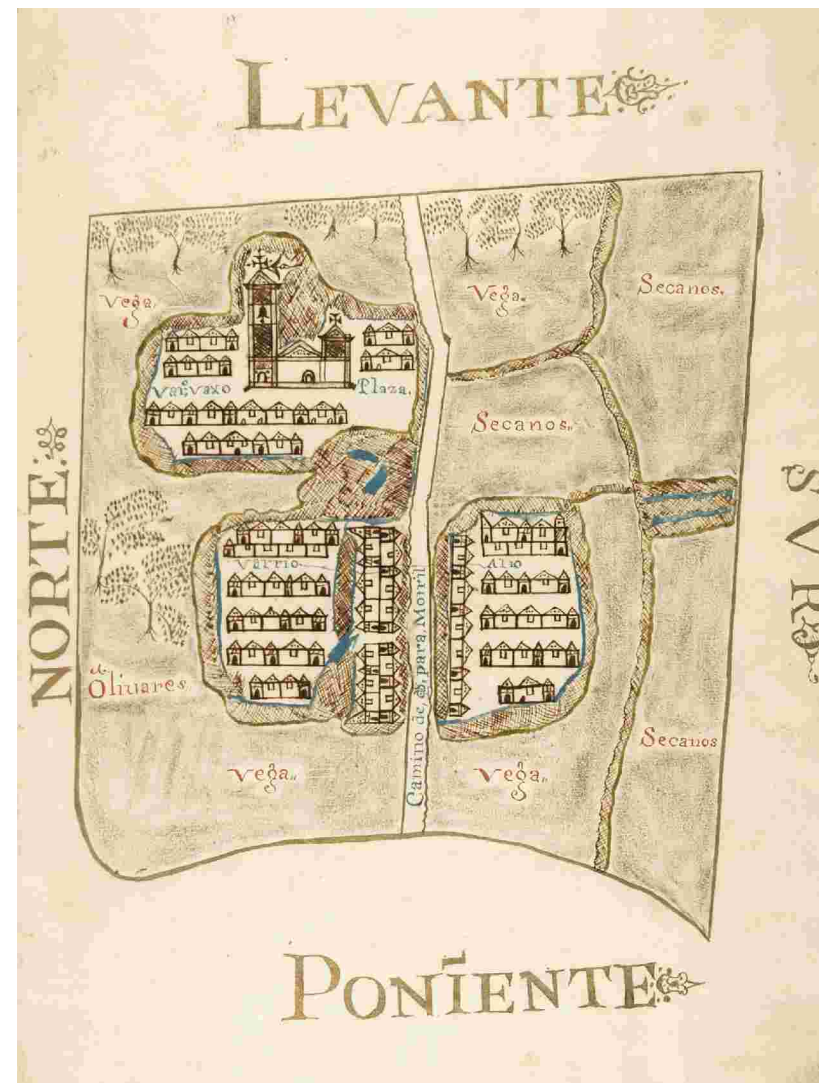
Valle de Lecrín (Granada, croquis remitido a Tomás López)

En el capítulo que dedicamos a desarrollar las características más destacadas de los mapas cognitivos, entendiendo por éstos las representaciones mentales subjetivas del entorno percibido susceptibles de ser

⁷⁴ Blanco Carrasco, José Pablo: “Notas para un estudio sobre las migraciones y la movilidad geográfica en el entorno urbano extremeño. 1500-1860” en *Revista de Demografía Histórica*. XXI, 2003. Págs. 79-111.

exteriorizadas mediante un dibujo, hablamos de dos tipos distintos de cognición ambiental: espacial y secuencial. Es decir, la expresión gráfica de los mapas cognitivos, esto es, su representación visual, está directamente relacionada además de con el estado de su desarrollo psicológico, con los distintos modos o estilos con los que el hombre es capaz de aprehender el espacio que le rodea. El estilo cognitivo “Espacial” (también llamado “Global”) viene configurado fundamentalmente por barrios e hitos. Por su parte, el estilo cognitivo “Secuencial” (o “Itinerante”) se configura básicamente a partir de sendas y nodos. Este último da lugar a unos diseños ejecutados a partir de itinerarios o sendas principales que atraviesan o bien elementos urbanos o núcleos de población.

Sin pretender caer en la obsesión de las categorías o las clasificaciones, el croquis del Valle de Lecrín pertenecería a esta tipología. Esta afirmación nos interesa desde la perspectiva del significado que para las gentes de esta comarca tendrían ambos caminos Reales, «muy pasajeros», hasta el punto de convertirse en eje de sus representaciones, mentales y gráficas.

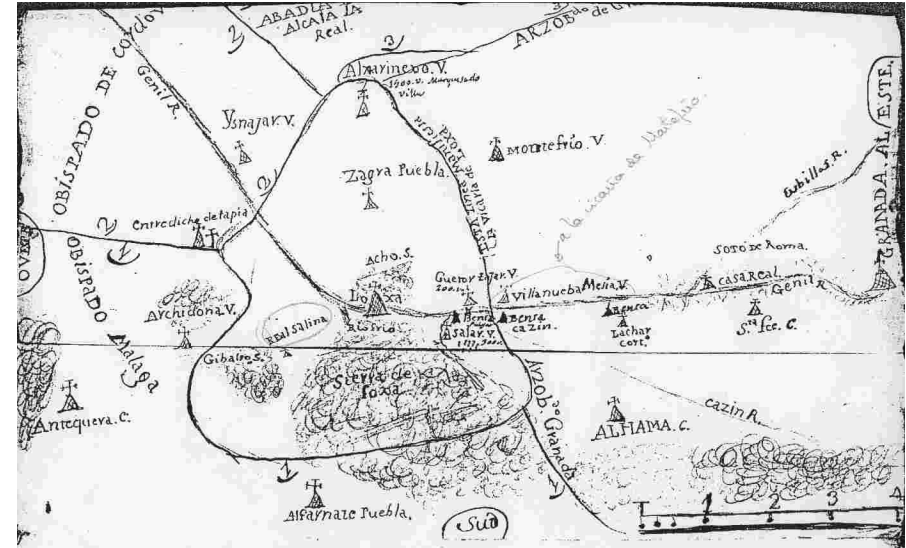


Pinos del Valle (Granada, Catastro de Ensenada)

El dibujo de Pinos del Valle nos muestra un fragmento del Camino Real que lleva hasta Motril. También en este caso aparece situado en el centro geométrico del croquis asumiendo el papel de vector que dirige nuestra mirada a través del plano. Es representado como eje organizador del espacio puesto que divide al Barrio Alto en dos partes, coincidentes con los dos planos que conforman la composición. No es de extrañar que este elemento urbano adquiera tal protagonismo en los mapas cognitivos de sus habitantes en tanto que aparece no sólo como eje estructurante de su entorno urbano sino como un factor de *identidad*; es el elemento que le confiere la característica de “lugar de paso” entre las ciudades Granada y Motril.

No sólo están *retratando* los componentes esenciales de su entorno sino que al hacerlo en la forma en la que se muestra les atribuyen una serie de características y valores que convierte a dichos componentes, incluidas las sendas o vías, en auténticos hitos o elementos referenciales. En el caso de Pinos del Valle como en el de muchas otras villas situadas junto a vías de comunicación importantes, un camino significativo desde el punto de vista económico puede contribuir al desarrollo y consolidación de la identidad del lugar.

No nos resistimos a citar otro ejemplo. Loja se representa y se describe como ciudad “de paso”; punto estratégico para las comunicaciones, para el tránsito, pero también para el descanso: «tiene esta ciudad para la comodidad de los pasajeros diez mesones bien provistos». Los lugares de descanso cumplen un papel fundamental en ciudades que, como Loja, constituyen una etapa fundamental en itinerarios de largo recorrido.



Loja (Granada, croquis remitido a Tomás López)

Esta ciudad es de las de mayor tránsito de España, pues es la garganta única de Andalucía para pasar de los puertos a Levante y de contra. Las muchas sierras que tiene esta ciudad al sur que llegan hasta el mar, y lo quebrado de la tierra y sierras, por lo que mira al norte, le hacen a todo viajero pasar indispensablemente por ella, pues no hay más carretera que éstas en llegando a este punto, y, al paso que la hace alegre por la mucha concurrencia de pasajeros, la hace muy pensionada, y más que otro pueblo, las tropas que diariamente pasan causando mucha pensión a los vecinos en los alojamientos y embargos de carros y caballerías.

Cabe destacar la importancia del puente de Loja sobre el Genil ya que, además de estar en el camino a Sevilla y servir de paso a los transportistas de Málaga y Córdoba y a los agricultores de la costa, unía dos barrios.

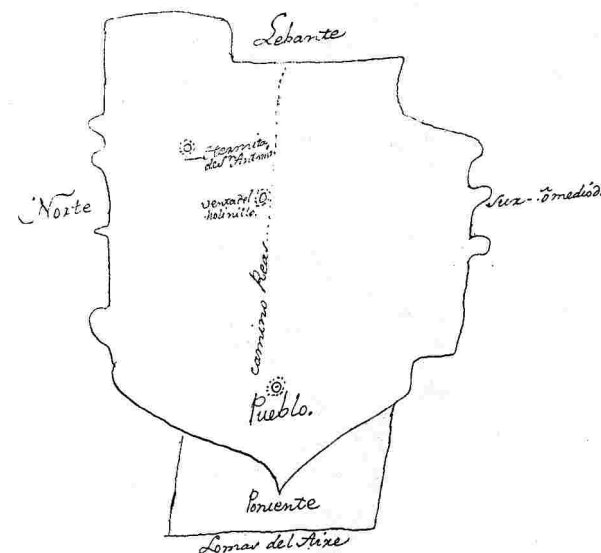
La situación de esta ciudad es a las márgenes del río Genil, que pasa por medio de ella del Este al Oeste, dividiendo el río el barrio de San Francisco de los principal de la ciudad por medio de un famoso puente de tres ojos de piedra de cantería, muy capaz de poder caminar por ella dos coches. Este se arruinó en las avenidas del año de 1785, se reparó y concluyó el del 1794 que pasó.



Loja (fragmento)

En otro capítulo profundizaremos en el papel que cumple el entorno paisajístico en la construcción de *identidades*; nos centraremos entonces en la identificación que se produce entre *paisaje/comunidad rural*. Pero dibujos como los que venimos analizando en este apartado evidencian también la influencia de determinados elementos del entorno urbano, como son los caminos, en los

procesos de conformación o consolidación de la *identidad* de un lugar. Observemos a este respecto el croquis de Huétor Santillán, ejecutado acorde al estilo de cognición “secuencial”, es decir, en el que se atienden fundamentalmente a sendas y nodos o puntos de confluencia.



Huétor Santillán (Granada, Tomás López)

El dibujo de esta villa se reduce al trazado de su término, a la línea punteada situada en el centro geométrico de la composición con la que se representa al Camino Real que se adentra en tierras de Levante y a los iconos con los que se alude al núcleo de población, a la Venta del Molinillo y a la ermita. De esta última se dice que fue fundada por la marquesa de

Guadalcázar y que, ubicada en el centro de su sierra, se celebra en ella el «santo sacrificio de la misa todos los días de fiesta del año para que cumplan con el precepto de oír misa los labradores que están domiciliados en los veinte cortijos de labor que hay en la sierra de su jurisdicción»⁷⁵. En este sentido, además de por sus connotaciones simbólicas, este hito espacial se incluye en la representación al considerarse un nodo o lugar de confluencia de los individuos que habitan en su entorno, al que acudirían para cumplir con los preceptos religiosos.

Pero más importante que esta referencia a la ermita o a la popular Venta del Molinillo como nodos espaciales, es la reducción de la representación del término de Huétor Santillán y de los elementos que lo componen a esa somera línea punteada que representa el camino desde Granada hacia Guadix y de ahí a las tierras de Levante. El alto nivel de abstracción de la imagen tan sólo nos deja descubrir esa vía de comunicación. El autor del dibujo, que dice haberse valido de «las personas más instruidas de este pueblo, noticias y auxilios más oportunos», pasa por alto el paisaje de cerros montuosos en el que se instala este municipio, para destacar su característica fundamental de “lugar de paso”. Poco importa que en su término nazcan el río Darro y el río Fardes -en cuyas orillas se sitúa la Venta del Molinillo-; ésta es una información que se reserva a la descripción escrita mientras que la representación visual nos comunica de una forma más directa y espontánea lo esencial de la *imagen* subjetiva de la villa. Una imagen reducida casi exclusivamente al trazado de una línea, al dibujo de ese camino o vía de comunicación que contribuye a conformar la *identidad* del pueblo como lugar de

paso. Asimismo, la significación de este camino se entiende en tanto que se trata del “cordón” que une este pueblo con Granada a través del cerro denominado Lomas del Aire (que linda por poniente con el término de Granada).

Por tanto, las vías de comunicación, en estos casos, sendas y caminos, se constituyen en elementos urbanos con entidad suficiente como para aportar rasgos de identidad a una población que, en este sentido, puede aparecer como “lugar de paso” o como “nodo”. Por nodo se entiende un punto de confluencia y, por tanto, de referencia espacial para un conjunto amplio de individuos. También se considera nodo a un cruce de calles o caminos, y esta característica puede convertirse, de hecho, en una categoría espacial que confiere *identidad* al lugar que la registra. Los dibujos plasman muy bien esta casuística. Ponen en evidencia la relevancia de estos componentes urbanos como elementos de significado –relación, intercambio, movilidad-, y en consecuencia, como portadores de rasgos identitarios.

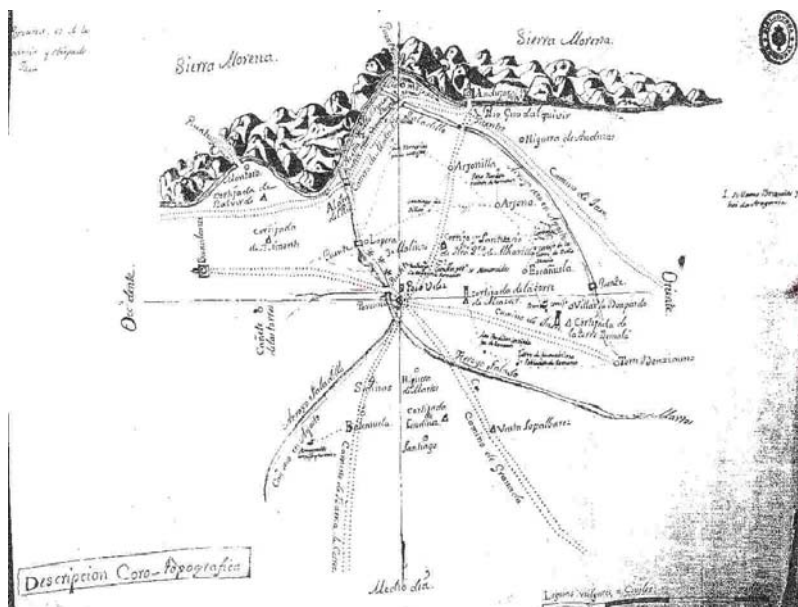
Porcuna es una de esas villas cuya imagen viene determinada precisamente por su situación estratégica en tanto que aparece como puerto o punto de paso de importantes vías de comunicación. Ubicada al oeste de Jaén, entre la campiña jienense y cordobesa, vienen a confluír en ella los caminos que van hacia Granada, Córdoba (por Bujalance) y Jaén (por Torredonjimeno).

El mismo autor del dibujo reconoce que el diseño de su “mapa” lo ha realizado «tirando líneas desde el centro de Porcuna»⁷⁶. Efectivamente, esta

⁷⁵ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Huétor Santillán por D. Antonio Garrido, 1795. Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada, Mss 7303.

⁷⁶ Respuesta al interrogatorio del cura Josef de Salas (1780), de Porcuna. Diccionario Geográfico de Tomás López. Jaén, Mss 7301. BN

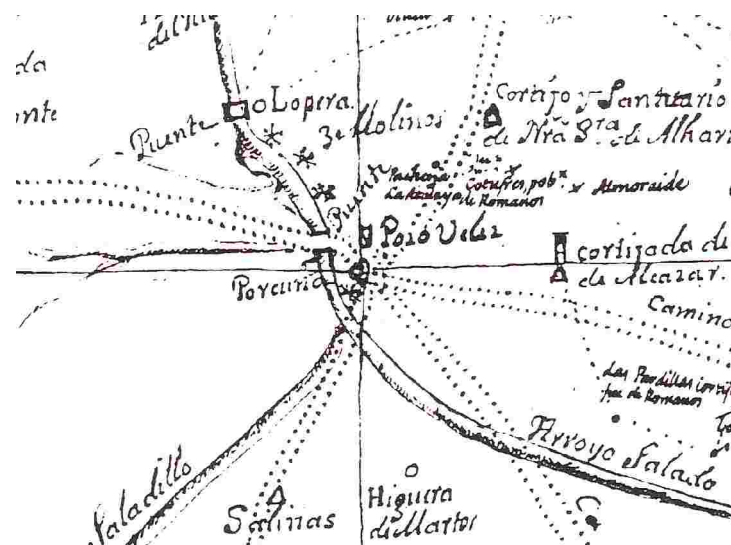
villa se representa en el centro geométrico de la composición, coincidiendo con el punto de convergencia de los ejes de coordenadas. Por el mero hecho de situarse en dicho centro, el objeto en él representado adquiere un estatus preferente con respecto al resto de elementos de la composición. De hecho, se convierte en el foco visual por excelencia. Mediante este recurso plástico, se acentúa visualmente el carácter de Porcuna como nodo o núcleo central del que irradian esas líneas/surcos que atraviesan el espacio en todas direcciones.



Porcuna (Jaén, croquis remitido a Tomás López)

De nuevo, lo realmente importante es la interpretación que inferimos a partir de la utilización que hace el autor de este croquis del lenguaje icónico-plástico. Si bien en el borde superior de la imagen plasma los magníficos perfiles del conjunto montañoso de Sierra Morena advirtiendo así de su carácter de barrera natural, de límite irrefutable que secciona brutalmente su horizonte visual, en el centro de la composición sitúa a Porcuna como un punto clave, incluso estratégico, para las comunicaciones.

Bajo ese parapeto natural que se extiende al norte, esta villa se erige en centro dinámico; frente al obstáculo montañoso, líneas que fluyen adentrándose en el espacio, como una especie de micromundo en expansión.



Porcuna, fragmento

Las villas que presentan la particularidad de ser “lugares de paso” obligado en un itinerario importante, o bien “nodos”, esto es, puntos claves en las comunicaciones locales o comarcales, no dudan en plasmar visualmente esta condición, transmitiendo una imagen de sí mismas como lugares bien comunicados o como puntos espaciales estratégicos. Y es que, la condición de nodo o nudo de comunicación recae bien sobre lugares de cierto peso económico, político o cultural, bien por sus condiciones óptimas para el descanso (por la calidad de sus posadas, mesones o ventas, o por su distancia ideal respecto a los puntos de origen y destino), o bien por su situación geográfica o estratégica que los convierte en cruce de diferentes rutas.



Baena, fragmento (Córdoba, croquis remitido a Tomás López).

Las líneas como elemento gráfico desestabilizan el reposo, la inmovilidad o el aislamiento que puede sugerir el punto. No obstante, de su combinación obtenemos un *centro dinámico*, un foco visual en el que centrar nuestra atención dirigida por esas líneas o vectores que fluyen del objeto icónico que representa a la villa. El punteado, de hecho, acentúa la sensación de *movimiento*, en este caso, el concepto de *movilidad* o desplazamiento que se pretende transmitir. Aunque debamos hablar de una convención gráfica, pues las sucesiones de puntos aparecen como un recurso habitual en la representación de los caminos, en la elección de este elemento plástico debió influir esta *sensación perceptiva de movimiento*⁷⁷.

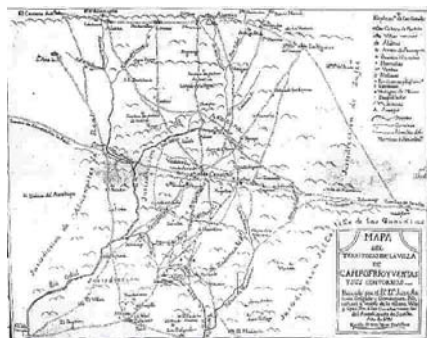
Campofrío y Ventas en el partido de Aracena y obispado de Sevilla es otra villa que aparece representada adoptando el esquema de un punto central, dinámico, desde el que parten distintas vías en todas direcciones dando lugar a esos *paisajes de líneas* que nos hacen pensar en la movilidad y el intercambio antes que en el estatismo y la autosuficiencia, como no podía ser de otro modo para este “lugar de paso” cuyo origen está:

En unas Ventas o Mesones que había en el sitio donde hoy llaman Calle de los Mesones, los cuales servían de descanso para los transitantes que iban a Portugal y a otras partes, y por lo

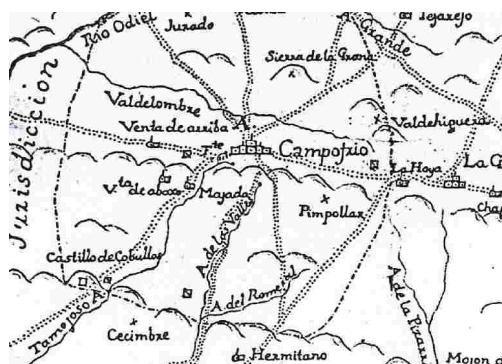
⁷⁷ Malins, F: *Mirar un cuadro*. Ed. Herman Blume. Madrid, 1983. En esta obra Malins describe las cuatro funciones plásticas del punto: crear patrones de forma mediante la agrupación y repetición de unidades de puntos; convertirse en punto focal aunque sea otra figura y no exactamente un punto gráfico; crear texturas, y por último, aportar movimiento a la composición, esto es, favorecer el dinamismo al sugerir por medio de sucesiones de puntos un efecto de movimiento.

que se llaman también dos Barrios o Caserías distantes media legua de ella Venta de arriba el uno y Venta de abajo el otro⁷⁸.

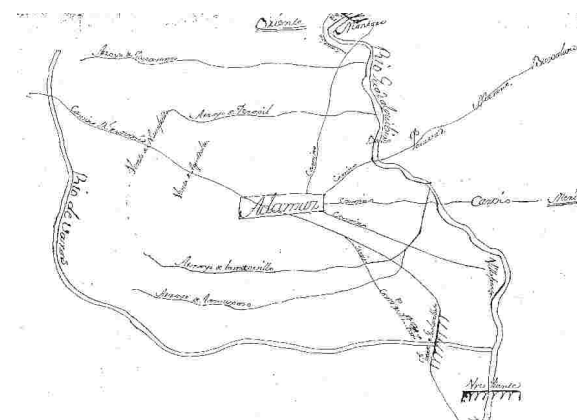
Paisajes de líneas como los que nos muestran los croquis de Adamuz (Córdoba), Alhendín (Granada) o Javalquinto (Jaén)



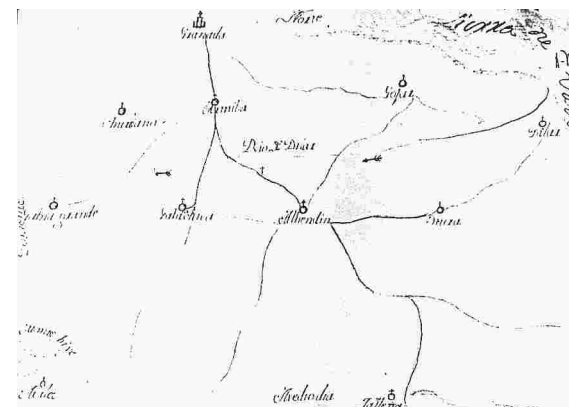
Campofrío y Ventas (Huelva, croquis remitido a Tomás López)



Campofrío y Ventas, fragmento

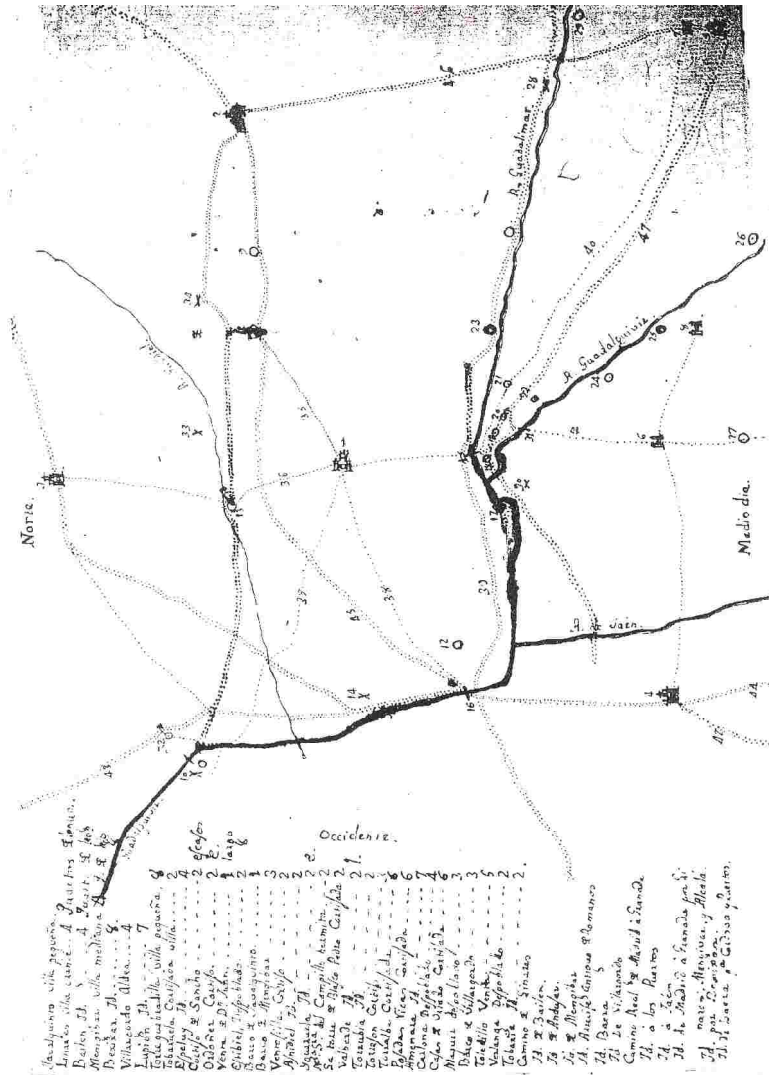


Adamuz (Córdoba. Croquis remitido a Tomás López)



Alhendín (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

⁷⁸ Respuesta al interrogatorio sobre Campofrío y Ventas por D. Juan Antonio Delgado y Domínguez, quien nos sigue contando cómo se conformó la villa: «después, yéndose congregando varios labradores y ganaderos se fue aumentando la población, aunque dispersos por la mayor parte sus moradores, según les parecía a propósito para cultivar sus posesiones y tener sus ganados (...) Desde el referido tiempo se fue aumentando considerablemente su vecindario, edificándose muchas casas, haciendo cárceles, componiendo las calles y plaza, labrando una fuente pública con cañería para conducir el agua a ella y otras obras para adorno del pueblo, creciendo cada día el número de sus edificios». Ms 7306. Biblioteca Nacional.



Javalquinto (Jaén. Croquis remitido a Tomás López)

Además de incitarnos a la reflexión sobre el fenómeno de las identidades espaciales, sobre los distintos estilos cognitivos, o sobre la necesidad de ubicación y autodefinición de sí mismos a partir del *reconocimiento* de los otros, es decir, además de mostrarse como puntos o nodos de un sistema más amplio e interconectado, estos croquis pueden servir como fuente primordial para el estudio del trazado de las redes camineras locales y comarcales vigentes en Andalucía en el siglo XVIII.

Las guías de caminos sirven a los historiadores para formarse una idea de la red nacional de caminos, pero poco se dice en ellas de las redes regionales y prácticamente nada de los caminos comarcales y locales. Por lo que estos dibujos, fundamentalmente, y las descripciones de los itinerarios que se realizan en algunas de las relaciones enviadas a Tomás López se convierten en una fuente fundamental de información para aquellos que deseen estudiar el sistema caminero español desde sus líneas más elementales, aunque no por ello menos importantes: esos itinerarios que unen pueblos, aldeas, caseríos, cortijadas, arroyos y cañadas, malos pasos serranos, en definitiva, «ese mundo de ordinario olvidado y desconocido en el que penaba el campesino andaluz, no el pintoresco y folklórico sino el real»⁷⁹.

En la pregunta tercera del interrogatorio se piden las distancias que separan al pueblo en cuestión de la ciudad principal o metrópoli, de la cabeza de partido y vicaría, así como de los pueblos confinantes, y en la quinta se pide que expresen los nombres de las sierras declarando los nombres de sus puertos y el tiempo que lleva pasarlas; pero Tomás López no exigió la

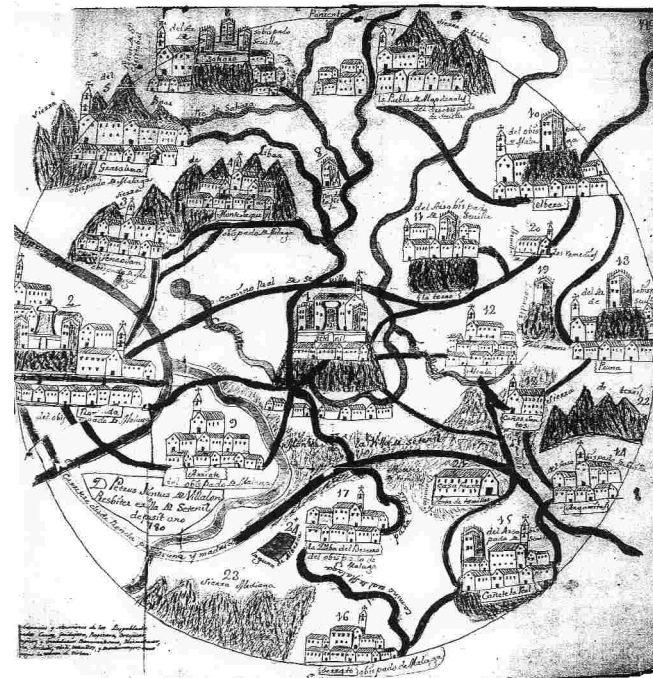
⁷⁹ Jurado Sánchez, José: *Caminos y pueblos... Op. cit.*

descripción de los itinerarios. No fue esto obstáculo, sin embargo, para que algunos informantes, haciendo gala de un buen conocimiento del territorio, se detuviesen en una pormenorizada explicación de los mismos. De este modo, en las relaciones escritas por los párrocos contamos con algunos testimonios de primer orden sobre el trazado de caminos comarcales y locales. Desafortunadamente sólo se trata de testimonios puntuales. No todos respondieron con el mismo interés ni con el mismo grado de detalle.

A continuación nos detendremos en algunos de estos ejemplos como muestra de lo que pueden ofrecernos estos dibujos y las descripciones que los acompañan en lo que al estudio de la red caminera andaluza respecta.

La villa de Setenil, ubicada en el nordeste de la actual provincia de Cádiz, en la comarca de la Sierra de Cádiz también denominada Sierra de Grazalema, aparece ubicada en el croquis en el centro geométrico de la composición y rodeada por los distintos pueblos que se encuentran alrededor suyo en un radio de tres leguas. Estos son: Benaocaz y Montejaque (nº3 y nº4) en la Sierra de Líbar, Grazalema (nº5) en la Sierra del Pinar, Zahara (nº6), la Puebla de Algodonales (nº7), Ronda la vieja (nº8), Arriate (nº9), Olvera (nº10), Torre de Alfacame (nº11), Alcalá del Valle (nº12), Pruna (nº13), Algámitas y Sierra del Terril (nº14), Cañete la Real (nº15), Puebla de Serrato (nº16), Cuevas del Becerro (nº17) y Casa fuerte de Tomillos (nº21). En la descripción que acompaña al mapa se advierte que «para venir o ir desde Setenil a los dichos pueblos que contiene dicho mapa no se pasan sierras algunas y que las líneas que van señaladas con el

color azul, denotan los caminos y tránsitos de unos pueblos a otros y los de color verde denotan los ríos y arroyos»⁸⁰.



Setenil (Cádiz. Croquis remitido a Tomás López)

Se dice que pasan por su término tres Caminos Reales:

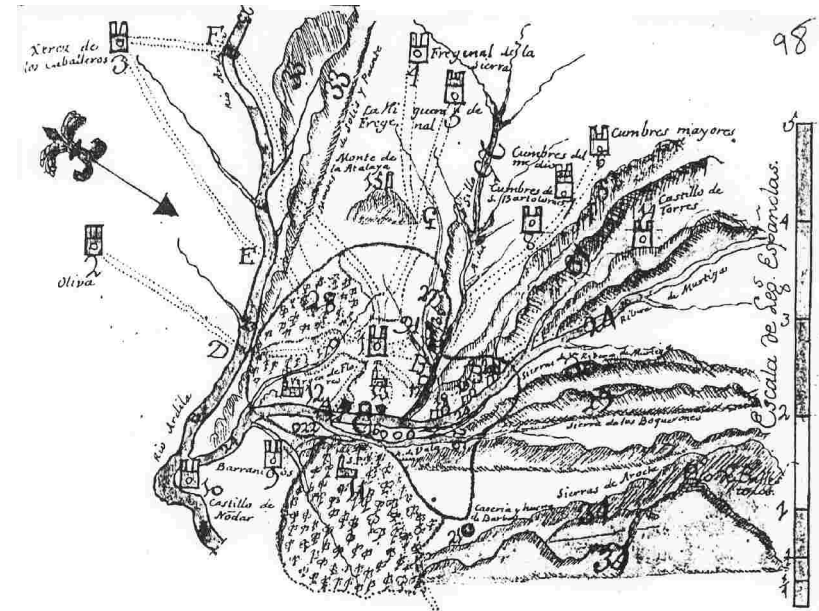
Uno que pasa por esta dicha villa que viene de la ciudad de Málaga para los Puertos, otro que sale de

⁸⁰ Respuesta al interrogatorio de la villa de Setenil. Diccionario Geográfico de Tomás López. Cádiz, Mss 7294. B.N.

Ronda para la Ciudad de Sevilla y pasa a distancia de un cuarto de legua de ella, y el otro es carretera que sale también de dicha Ciudad de Ronda (y pasa a distancia de media legua de dicha villa de Setenil) para Osuna y otras partes.

El mapa o borrón de Encinasola (actual provincia de Huelva) también muestra los distintos «caminos de los pueblos de la comarca y otros sitios de nombre los cuales van conforme se expresan en el Plano por los trazos pajizos», del mismo modo «los puertos y vados de más consideración de las sierras y riveras son los que se expresan en el Plan por las siguientes letras»⁸¹:

- A. Camino para Barrancos, en Portugal
- B. Caminos para Sevilla y la Sierra y vados del Sillo y Ribera de Muraga
- C. Puerto de Breña, vado de Pedro Gil, Camino Real para la villa de Aroche y Portugal



Encinasola (Huelva, croquis remitido a Tomás López)

- D. Vado del Puerto de las Carretas y Camino Real de Oliva
- E. Vado y Camino de Jerez de los Caballeros
- F. Camino de Jerez que va al Puente de piedra
- G. División del Camino de Fregenal y de la Higuera
- H. Camino para las Cumbres y Sevilla, y vados de los arroyos Caño y Sillo.

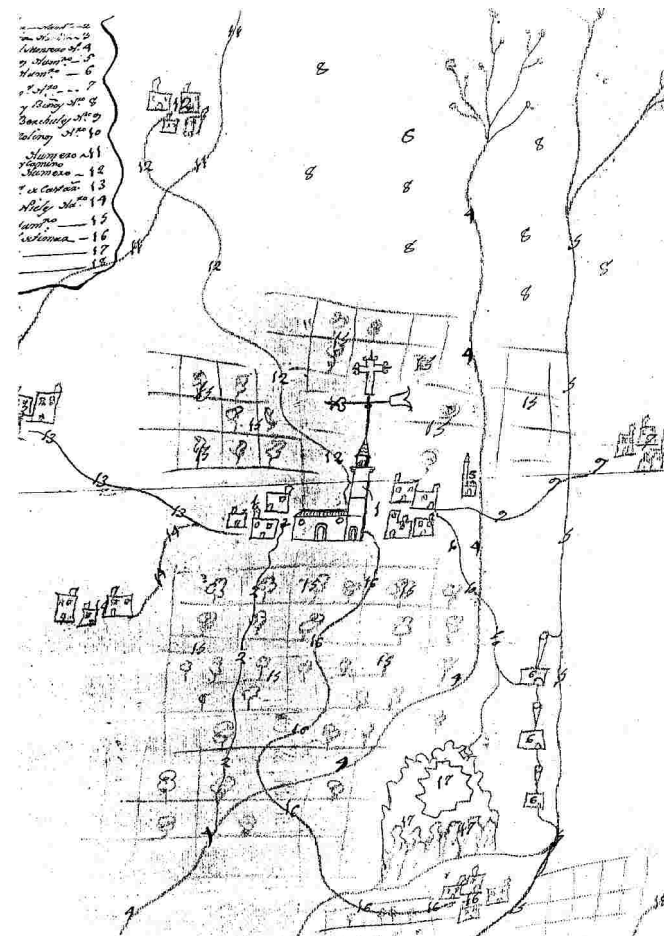
Comprobamos cómo las líneas de frontera entre los distintos reinos desaparecen a la vez que se enfatizan estas otras líneas que determinan los

⁸¹ Respuesta al interrogatorio de la villa de Encinasola. Diccionario Geográfico de Tomás López. Huelva, Mss 7301. B.N.

contactos cotidianos, reales y necesarios entre municipios próximos (como pueden ser Encinasola en Huelva y Barrancos en Portugal).

Si bien la documentación escrita detalla estos itinerarios, la información gráfica resulta de mayor interés en tanto que nos transmite visualmente percepciones subjetivas: su exagerado tamaño y anchura, su artificial rectitud y linealidad o la suavidad de sus curvas, el que se dibujen abiertos o inacabados, adentrándose en el espacio en todas direcciones creando redes o micro-conexiones no ya entre localidades sino entre los distintos componentes o elementos de un mismo término (ver croquis de Juviles), nos da pie a interpretarlos como la expresión visual del vínculo o la conexión “con”, como el medio para “llegar a”, más que como el obstáculo, la dificultad o la impracticabilidad que conducen al aislamiento.

9. Camino que va a Bérchules
10. Camino de los molinos
12. Camino y lugar de Trevélez
13. Camino y lugar de Cástaras
14. Camino y lugar de Nieves
16. Camino y lugar de Tímar



Juviles (Granada, Tomás López)

Tales percepciones subjetivas representadas plásticamente a través de la desproporción, la rectitud, continuidad y linealidad de los trazos que representan los caminos, se fundamentan en el *recorrido* como experiencia o proceso de asignación de significados. En los primeros capítulos de este trabajo abordamos este fenómeno refiriéndonos al recorrido como acto de *descubrimiento*. Para el habitante cotidiano el recorrido supone la constatación de un *encuentro*, el que se produce entre él mismo y su entorno. Un encuentro revelador de significados. El recorrido le permite al individuo captar las formas y dimensiones del territorio, le pone en contacto con sus colores y texturas, con sus particularidades, con sus contenidos, pero sobre todo, le permite descubrir significados y valores. Es mediante el recorrido que estos entornos se convierten en paisajes afectivos y simbólicos, también pragmáticos, incluso estéticos, pero sobre todo significativos. En este sentido, el camino, la senda, la vereda, aún cuando pueda resultar incómoda e incluso impracticable, se constituye para los sujetos que los recorren cotidianamente, por encima de todo, en nexo de unión, en elemento mediador, de relación, de reconocimiento de un espacio más amplio en el que se constata la presencia de la comunidad vecina, aunque este reconocimiento sirva tan sólo como recurso de autodefinición de sí mismos.

Es, por tanto, esta experiencia del *caminar* la que fundamenta la representación visual de estas percepciones subjetivas, ajenas al geógrafo de gabinete, al teórico o a la autoridad que obliga a redactar informes y a describir realidades con las que nunca estuvo en contacto. Testimonios como los del Prior D. Alfonso L. Martínez nos dejan constancia de ello cuando afirma que:

Que la especie de mapa o plano del término de esta villa que podrá darle una idea o borrón del término de ella y su circunvalación está hecho sin los auxilios necesarios; sólo una mala brújula desde la torre de la iglesia, la medida tomada desde ella al río con exactitud y las muchas veces que he paseado las orillas del río desde Lora hasta Cantillana, mirando con reflexión⁸².

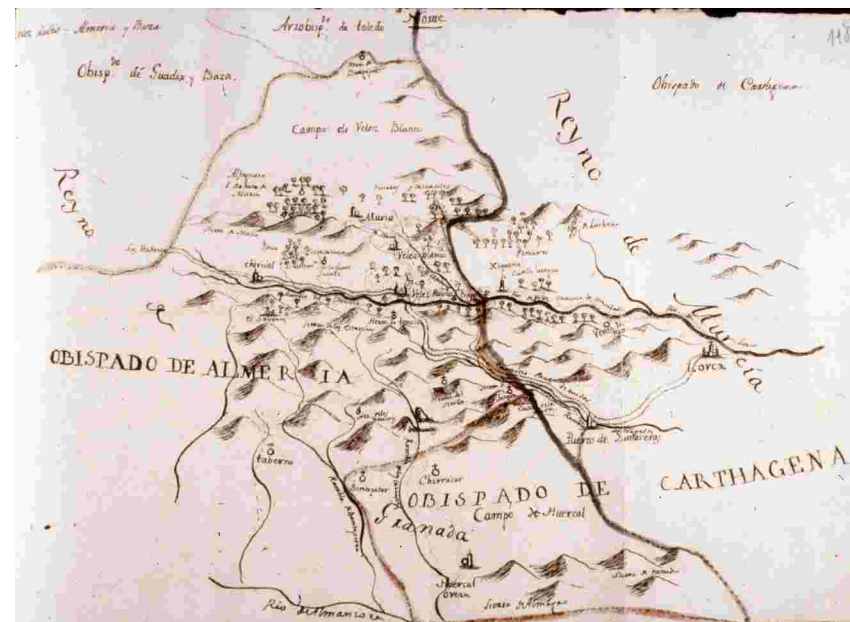
El cura de Cañete de las Torres, D. Francisco C. y Castro, también alude al buen conocimiento que tiene de su territorio: «puedo formar lo con todo conocimiento porque tanto este espacio de terreno como cuanto ocupa de campiña este obispado lo tengo bien visto»⁸³.

Esta circunstancia no resulta baladí pues, como afirmamos en su momento, el valor y la riqueza de estas fuentes radica precisamente en que sus autores residen de forma habitual o han tenido la oportunidad de conocer de forma más o menos exhaustiva el territorio que dibujan. De ahí que hablásemos de una cartografía “desde dentro” en oposición a la cartografía oficial que reproduce miradas por encargo. Su afiliación al lugar, su sentimiento de pertenencia al mismo, el habitarlo y recorrerlo cotidianamente son las claves que nos permiten disponer de unas representaciones como éstas y las que nos autorizarán a hablar un poco más adelante de fenómenos de identidad y mecanismos de apropiación espacial.

⁸² Respuestas al interrogatorio sobre la villa de Tocina. Diccionario Geográfico de Tomás López. Sevilla, Mss 7306. B.N.

⁸³ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Cañete de las Torres. Diccionario Geográfico de Tomás López. Córdoba, Mss. 7294. B.N.

Entre todos aquellos testimonios que dan fe de un paisaje conocido y familiar por los autores de los dibujos remitidos a Tomás López, destaca sin lugar a dudas el del cura de Vélez Rubio y abad de Baza D. Antonio José Navarro, quien hizo gala en sus escritos de un conocimiento cabal de lo que a él le gustaba llamar “su país” o “rincón” para referirse al sureste andaluz. Nos gustaría cerrar este apartado aludiendo a este personaje por ser un abanderado de la Ilustración en el sureste peninsular –como han demostrado en sus investigaciones algunos estudiosos⁸⁴–, así como por su condición de miembro de la Real Comisión de los Caminos de Levante, a la que perteneció desde 1781 hasta 1793 como director de las obras en el partido de Baza. Gracias a este cargo pudo llevar a cabo la remodelación de algunos tramos viarios en dicho partido (entre Baza y Vélez Rubio y los caminos radiales que desde éste llevaban a Galera, Orce, Oria o María).



Vélez Rubio (Almería, Tomás López)

Quizá uno de los proyectos de mejora de la red viaria en el que invirtió más esfuerzo e ilusión fue la creación del camino nuevo entre Chirivel y Vélez Rubio, con el que se pretendía evitar caer en una rambla tan incómoda y peligrosa como era la de Chirivel:

Del Chirivel sale la carretera para Vélez Rubio y a la media legua cae a la rambla de la que no sale por espacio de dos leguas. Siendo esto tan incómodo y peligroso en todos tiempos, el director de los caminos de Vélez Rubio dispuso dirigirlo por las inmediaciones fuera de la rambla, aunque siendo el camino áspero,

⁸⁴ Nos gustaría destacar el estudio sobre este ilustre personaje que fue Don Antonio José Navarro que realizó Antonio Guillén Gómez bajo el título *Ilustración y reformismo en la obra de Antonio José Navarro, cura de Vélez Rubio y Abad de Baza (1739-1797)*. Revista Velezana. Almería, 1997.

desigual, con una muchedumbre de barrancos sería necesario conducirlo por una fila de puentes y alcantarillas, y a fuerza de cortes y rebajos del terreno con terraplenes en muchas partes. Se aprobó su proyecto por el excelentísimo señor conde de Floridablanca y en la legua y media de camino nuevo construido cerca de Vélez Rubio se ha desechado ya media legua de rambla y se sigue hasta evitar la legua y media restante. Se piensa en acabarlo en este año de 1789 y sin duda las cuatro leguas desde Vertientes a Vélez Rubio serán el trozo más alegre de la carrera, y cundo antes eran tan temidas por las dos leguas de rambla siempre con agua por los sitios pantanosos de Canete y los continuos atolladeros, será y ya es, un paseo delicioso para los caminantes. Por un lado tiene a la rambla, plantadas sus márgenes de alamedas casi sin interrumpir, huertas y tierras de riego con sus casas de campo, y por el mismo se levantan sierrecillas pequeñas con pinares, altos tajos y riscos de piedras calcáreas peladas; por el otro casas, tierras de riego y a la media legua la sierra de María y los pagos de la Solana⁸⁵.

Desafortunadamente, testimonios tan valiosos como éste del cura Navarro no abundan entre la documentación remitida a Tomás López. De hecho esta cita no pertenece a las respuestas al interrogatorio –mucho más escuetas– sino a un conjunto de cartas en las que relata los *viajes* –o paseos literario-científicos– que realizó por el sureste peninsular en calidad de geólogo, botánico, naturalista e historiador aficionado. Doce cartas en las que describe el paisaje y

⁸⁵ Carta IV, Vélez Rubio, publicada en Javier Castillo Fernández (ed.): *Viajes de un naturalista ilustrado por los Reinos de Granada y Murcia*. Universidad de Murcia. Murcia, 2000.

las poblaciones que va recorriendo en los dos viajes que lleva a cabo: en el primero se desplaza desde Baza hasta la Tética de Bacares –pasando por Armuña, Bayarque, Velefique, Tabernas, Gérgal, Sierra de los Filabres, Sierra de Baza y Caniles; y en el segundo llega hasta Águilas saliendo de Baza y atravesando Cúllar, Chirivel, Vélez Rubio, Xiquena y Lorca.

Sin embargo, más que esta información positiva –eso sí, puntual y fragmentaria– sobre los tramos viarios locales y comarcales que podemos encontrar en estos conjuntos documentales, nos ha interesado atender a las percepciones subjetivas que de ella se desprende, sobre todo de la mostrada gráficamente. Eso es lo que hemos pretendido en este apartado: evitar utilizar estas fuentes como pretexto para desarrollar un discurso sobre el estado de la red caminera española en la segunda mitad del siglo XVIII para centrarnos en su percepción por parte de aquellos que le dan sentido y significado con sus desplazamientos cotidianos.

Hemos podido conformar, a partir de la representación que hacen de sí mismas, la imagen de unas comunidades rurales más determinadas por la movilidad, el contacto o el intercambio, que por el aislamiento o la incomunicación.

Bastante a menudo se piensa en los pequeños pueblos andaluces de la Edad Moderna como “universos cerrados”, como espacios aislados o encerrados en sí mismos donde las posibilidades de apertura al exterior eran mínimas. Como espacios en los que “se nace” y “se muere”. Pero tendríamos que preguntarnos ¿qué *exterior* estamos considerando? Si lo entendemos como el *entorno vital* de estos individuos tendremos que pensar en unos límites

más amplios que los de la propia demarcación municipal. Las necesarias relaciones laborales⁸⁶, productivas, comerciales –aunque a nivel local o regional-, incluso religioso/festivas –romerías, procesiones, etc.- que se establecen entre comunidades rurales próximas entre sí, rompen con ese cerramiento impuesto por la historiografía.

En la década de los 90 el libro de David E. Vassberg *The village and the outside world in Golden Age Castile. Mobility and Migration in every rural life*⁸⁷, significó la refutación de esa interpretación –según él, no científica- basada en el inmovilismo y el aislamiento de las comunidades rurales castellanas en la Edad Moderna que había acabado elevándose a la categoría de “mito historiográfico”. Las conclusiones a las que llegó en este estudio se resumen en las siguientes afirmaciones:

Las villas y lugares de la Época Moderna constituyeron colectivos muy dinámicos y fue esta extremada movilidad la que permitió su profunda integración en las estructuras sociales, estatales y culturales del entorno castellano (...) En este sentido, la interacción entre los habitantes de las villas con el mundo que los circundaba quedaba asegurada por una densa red de relaciones económicas – productivas y mercantiles- que unía campo y ciudad, villas y aldeas,

individuos y familias. Y a ella se sumaban otros entramados políticos y culturales que acercaban el Estado a la comunidad y ponían en contacto identidades colectivas diversas para hacer de villas y lugares núcleos básicos de recepción de ideas, percepciones, valores y sangre renovadas⁸⁸.

La forma en la que representan sus entornos rurales, como espacios abiertos en los que se desdibujan los límites administrativos y en los que se subrayan las líneas de comunicación y contacto nos lleva a posicionarnos junto a Vassberg en su consideración de las comunidades rurales castellanas de la Edad Moderna como colectivos dinámicos que tejieron una densa red de relaciones entorno suyo. Unas relaciones que, sin embargo, superan la esfera de lo meramente económico. Como tendremos ocasión de explicar en el último capítulo, este entramado de relaciones inter-locales se adentra en el juego complejo de la *construcción de identidades* en el que la reafirmación del propio grupo se edifica a partir del *reconocimiento* de los grupos vecinos, de las comunidades que los rodean, aunque sea para constatar sus propias particularidades o singularidades.

⁸⁶ A esta movilidad que implican las relaciones laborales entre pueblos vecinos podemos hacer referencia a la declaración que realiza Don Alonso Antonio Castillejo, cura de la villa de Río en Córdoba: «Los vecinos de esta villa que son 630 se emplean en labores de campo y en la de paños de lo que se mantiene una buena fábrica en cuyas maniobras se ocupa una porción considerable de hombres, mujeres y niños de este vecindario y de algunos pueblos comarcanos a donde van los fabricantes en busca de hilanderas». Ms 7294. BN

⁸⁷ Vassberg, David E.: *The village and the outside world in Golden Age Castile. Mobility and Migration in Every Rural Life*. Cambridge University Press, Cambridge 1996.

⁸⁸ Izquierdo Martín, Jesús: “Desmitificando el universo rural castellano” en *Revista de Libros*, N°3 1997.

VII.2.2 PAISAJES DEL AGUA

A lo largo de los distintos capítulos hemos ido confrontando dos perspectivas en lo que a la percepción del territorio se refiere: la del ojo distante del Poder que lo concibe como un espacio eminentemente político y económico que precisa de orden, organización y control, y la de los individuos que habitan estos espacios, experimentándolos, practicándolos, transformándolos, en definitiva, *construyéndolos desde dentro*. Pero como toda regla tiene su excepción, nosotros encontramos la nuestra en lo que respecta a la percepción de uno de los componentes específicos del territorio: el agua.

Ya lo abordemos vinculado al ámbito urbano o al más amplio del territorio, este elemento se convierte en pieza fundamental del ideario político y económico de los que ejercen el poder en el siglo XVIII. El Estado a través de sus instituciones, ingenieros, técnicos o teóricos concebirá el agua como un elemento ambivalente que fluctúa continuamente entre su condición de *obstáculo* y de *recurso*.

El dominio del agua se inscribe en el nuevo énfasis de los economistas y fisiócratas por el impulso de la agricultura, la puesta en explotación de nuevas fuentes de recursos y, desde luego, en el nuevo ideal del libre comercio y la circulación de hombres y mercancías, que se quiere ya todo lo libre y fluida que sea posible⁸⁹.

⁸⁹ Calatrava Escobar, Juan: *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*. Universidad de Granada. Granada, 1999. Pág. 63

El espíritu de cambio y renovación que caracteriza a la cultura de las luces se convierte en «poderosa palanca de acción» para la transformación de la Naturaleza. Ésta ya no es vista como ese dominio divino intocable que infundía temor y respeto, sino como un ámbito de actuación más para aquellos que enarbolan el lema de la razón y el progreso como instrumentos para la consecución de la felicidad pública.

En este nuevo orden de cosas, el agua se convierte en una preocupación y ocupación constante para el Estado español del siglo XVIII. En el ámbito urbano, como nos recuerda Juan Calatrava, esta preocupación aborda los temas del abastecimiento, el saneamiento y el ornato. En el ámbito territorial, el interés principal se centra en el control de los ríos. Un control que pasa por su utilización como recurso para el fomento agrícola, como fuente de energía para la industria y, en tercer lugar, como elemento facilitador del intercambio y la comunicación entre territorios (mediante la creación de canales y vías navegables). Es decir, los cursos fluviales, en este contexto, son vistos a un tiempo:

Como caudales a regularizar para hacer posible la extensión de los regadíos agrícolas y para posibilitar el tráfico a través de ellos y como obstáculos a salvar para hacer posible la mejora de las comunicaciones y de los medios de transporte⁹⁰.

⁹⁰ *Ibidem*.

Como obstáculo y como recurso son concebidos también los cursos fluviales por parte de los sujetos que reciben el encargo de dibujar su entorno. Tanto en sus representaciones como en las descripciones escritas se aprecia ese doble valor: el del riesgo, el freno, la catástrofe, y el del medio, el privilegio gratuito, fuente de vida.



Cantoria (Almería. Catastro de Ensenada)

Nos encontramos en estas imágenes con auténticos *Paisajes del Agua* por la importante presencia tanto icónica como plástica de este elemento en las representaciones. No puede ser de otro modo si tenemos en cuenta su valor para unas comunidades eminentemente agrícolas.

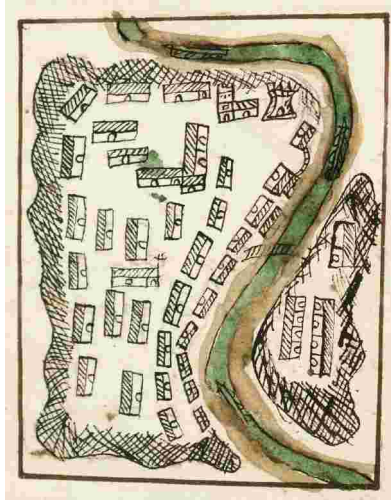
En multitud de imágenes nos vamos a encontrar tramos de cursos fluviales como ejes en torno a los cuales articulan toda la composición. Esto no es

más que el reflejo de la concepción de este componente del paisaje como elemento organizador del territorio. Para unos individuos que dependen del cultivo de sus campos, el río se convierte en hito paisajístico imprescindible. En factor estructurante de la percepción de su entorno, y en consecuencia, de sus representaciones gráficas.



Caparacena (Granada. Catastro de Ensenada)

La relevancia plástica con la que se dibujan estos elementos del paisaje no deja lugar a dudas. Incluso la introducción del color entre la neutralidad del negro contribuye a subrayar el papel de estas líneas que estructuran su entorno más próximo.



Setenil (Cádiz. Catastro de Ensenada).

El agua se concibe como sinónimo de fecundidad y riqueza, sobre todo en un contexto mediterráneo como éste. El papel que juegan los cursos fluviales para el fomento de la agricultura y la industria se comprueba en la presencia de elementos fundamentales del paisaje rural relacionados con ellos. Nos referimos a los molinos. Ya sea mediante su dibujo detallado o a través de signos que aluden a su ubicación en el territorio (como los asteriscos que aparecen adheridos a las líneas que representan el Arroyo del Alcázar, el Arroyo de las Abelfas y el Río de la Villa en el croquis de Antequera), estas edificaciones se convierten en elementos de obligada referencia en las representaciones subjetivas del entorno de los habitantes de estos pueblos.



Antequera (Málaga. Fragmento croquis enviado a Tomás López)



Purullena (Granada. Fragmento croquis Catastro de Ensenada)

Molinos y batanes constituyen un instrumento clave para el aprovechamiento de la fuerza cinética del agua y cumplen una función primordial en la vida cotidiana de la población rural pues de ellos se sirven para la elaboración de harinas, el prensado del aceite, el abatanado de los paños, etc. Resulta interesante, asimismo, la vinculación que se establece entre este

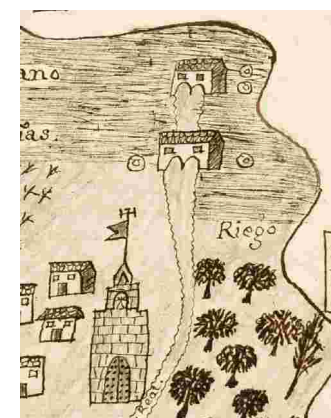
elemento típico del paisaje rural y la organización del territorio. Como señala Fernando Arroyo Ilera, el molino:

Tenía una localización precisa en relación con las condiciones naturales, pero a su vez, y en relación con éstas, organizaba y estructuraba un área mucho más amplia, tributaria de cada molino o conjunto de los mismos, según el volumen de las cosechas o los medios de transporte⁹¹.

Los molinos situados en los arroyos y ríos menores que funcionaban solamente cuando el caudal de agua lo permitía, normalmente eran pequeños artificios de una o dos ruedas, pero su labor era fundamental para estas pequeñas poblaciones. En algunas localidades nos los encontramos en hilera a lo largo del río para aprovechar mejor la corriente de agua.

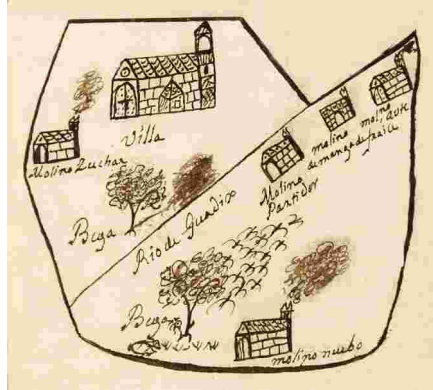


Molinos en hilera, Jubrique (Málaga)



Molinos en hilera, Güevéjar (Granada)

⁹¹ Arroyo Ilera, Fernando: *Agua, Paisaje y Sociedad en el siglo XVI*, según las *Relaciones Topográficas de Felipe II*. Ediciones del Umbral. Madrid, 1998. Pág. 141



Esfiliana (Granada). Molinos en hilera.

En el croquis de Esfiliana observamos cómo la representación de la villa se ve reducida al dibujo de la Iglesia y de los molinos. Estos son los únicos componentes reseñados en este espacio rural: la iglesia como representación del núcleo *urbano* de la villa, y los molinos como los hitos característicos del agro.



Casarabonela (Málaga)

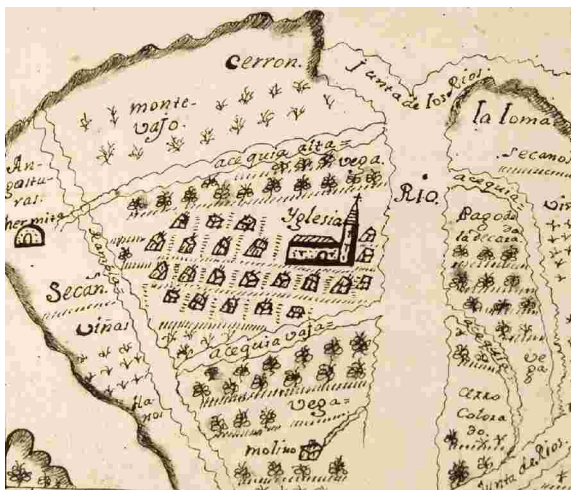
Nos gustaría incidir un poco más en el carácter estructurador del territorio que comportan estos pequeños instrumentos, pues esta función viene a reforzar la afirmación que hacíamos en torno a la movilidad de los habitantes de estas comunidades rurales. Para ello nos remitimos de nuevo a las palabras de Arroyo Ilera. Aunque su contexto de estudio se centra a finales del siglo XVI, sus afirmaciones pueden extrapolarse, en lo que respecta a este asunto, a la realidad socioeconómica del territorio andaluz del siglo XVIII:

Cada uno de esos molinos, grandes o pequeños, era un hito de actividad económica esencial para la sociedad a la que servía. A ellos acudían, con su trigo o cebada, gentes de muy distintas procedencias, dando lugar a un trasiego de carretas, granos, animales y personas característico de la época, una especie de migraciones temporales o pendulares que podían alcanzar recorridos considerables. Ello permite establecer diversas zonas tributarias alrededor de los principales molinos, según el origen de los campesinos que acudían a moler a los mismos; una especie de estructuración territorial y de organización espacial en definitiva, definida por una determinada función o servicio⁹².

El agua como sinónimo de riqueza y prosperidad es también aquella que permite el regadío de las vegas y huertas. En este sentido juegan un papel

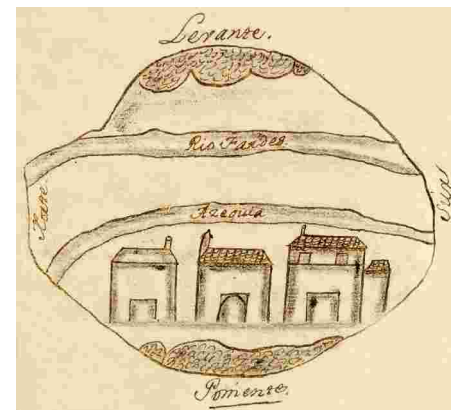
⁹² Arroyo Ilera, Fernando: *Agua, Paisaje y Sociedad en el siglo XVI*, según las *Relaciones Topográficas de Felipe II*. Ediciones del Umbral. Madrid, 1998. Pág. 163

primordial las canalizaciones artificiales de agua a partir de los ríos, esto es, las acequias, que conforman la imagen característica del campo andaluz.

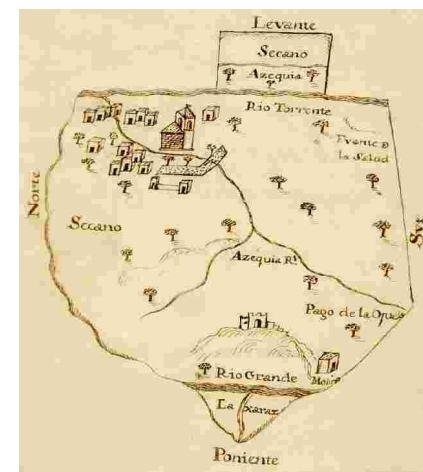


Cherín (Granada. Catastro de Ensenada)

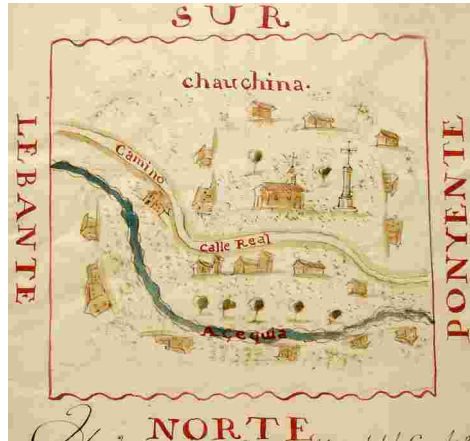
La importancia de estos ejemplos de la Arquitectura del agua para los habitantes de estas poblaciones se comprueba en la representación plástica que hacen de ellas. Resulta interesante comprobar cómo se dibujan equiparándolos a los cursos fluviales. Adoptan los mismos esquemas de representación para trazar estas canalizaciones artificiales que los que emplean en el dibujo de los ríos. Aparecen como auténticos ejes que articulan las imágenes mentales de su entorno.



Don Diego (Granada. Catastro de Ensenada)



Murchas (Granada. Catastro de Ensenada)

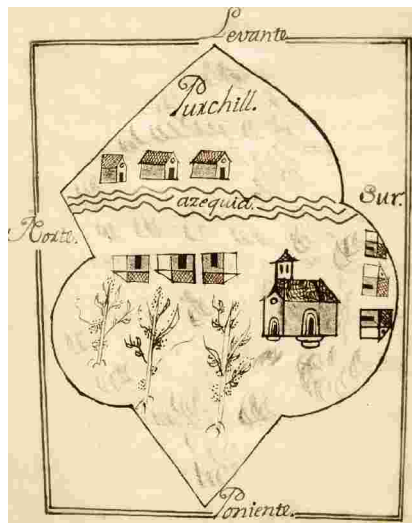


Chauchina (Granada. Catastro de Ensenada)

Balsas y pozos completan la *imagen* del agua en estas representaciones como recurso de prosperidad, producción y riqueza. Estos embalses o estanques artificiales permitían tanto el riego de los campos como el abastecimiento cotidiano de las gentes del lugar.



Huéneja (Granada. Fragmento croquis Catastro de Ensenada)



Purchil (Granada. Catastro de Ensenada)



Ferreira (Granada. Fragmento croquis Catastro de Ensenada)

A continuación reproducimos un fragmento de la relación que el cura D. Josej de Salas escribe sobre la villa de Porcuna (Jaén) donde describe el Pozo Vélez, inserto asimismo en el croquis que de la villa hizo el mismo cura. Se trata de una muestra escrita y visual de la importancia de estos recursos acuíferos en el imaginario colectivo de los habitantes de estas zonas rurales:

Como a doscientos pasos geométricos casi rayando en el Meridiano de Porcuna por la parte septentrional, planto el Pozo Vélez. Singular por su estructura cuadrada y estribando sobre él en figura diagonal dos arcos de piedra que sostienen a los que sacan el agua. Singular por ser el único Pozo de donde se surte este Pueblo de mil y quinientos vecinos. Su agua que es especial no asciende a más de media vara porque es de corriente y jamás se ha visto agotado aún en años estériles y continuados, y en esos casos verificándose recurrir a él algún pueblo vecino. Y en fin, célebre por ser tan antiguo como Porcuna⁹³.

Abastecimiento, regadío, pero también saneamiento. El agua en este punto alcanza una función transcendental. Desde antiguo el agua ha gozado de una valoración simbólica vinculada a su cualidad destructora de lo corrompido, lo sucio, lo maligno. En ese sentido, fundamenta los principios de salubridad, saneamiento y limpieza. No son pocas las referencias que se hacen en las relaciones de los párrocos a este estrecho vínculo entre la salubridad del lugar y

⁹³ Respuestas al interrogatorio de la villa de Porcuna (Jaén) por el cura Don Josef Salas. Ms 7301. BN

las aguas que lo bañan. Y no sólo por la calidad de sus aguas (calificadas en la mayoría de los casos de “saludables”), sino también, como contrapartida, por los “males” que producen su estancamiento y putrefacción. De ahí que se alaben las labores de desecación de aguas estancadas como las de la laguna de Padul en Granada o de Tocina en Sevilla:

Es un país sanísimo, no se padecen en él enfermedades endémicas y puede compararse su salubridad con la del país más sano de nuestra Península, previniendo en honor de la verdad, que de la indicada salubridad se ha de exceptuar la villa de Padul, que a causa de estar tan inmediata a su laguna ha sido reputada por enferma, y con efecto lo era, pero ha dejado de serlo desde que pocos años hace con el objeto de cultivar su terreno han desecado la mayor parte de su laguna, a cuya desecación ha contribuido muy mucho lo poco lluvioso de estos últimos años. Y es muy verosímil que habiendo años lluviosos y desidia en limpiar las madres que evacúan la laguna vuelva el desecado terreno a encharcarse, y el Padul a sufrir las enfermedades que en otros tiempos⁹⁴.

⁹⁴ Respuestas del Valle de Lecrín. Ms 7303. BN



Padul (Granada. Catastro de Ensenada)

Dije laguna pretérita porque al salir de la villa por dicho camino con las muchas aguas que se recogían a su izquierda cuando llovía, de todas las del pueblo, se formaba una laguna perenne, que en el verano producía mil enfermedades con la fermentación de los insectos, que en gran número se juntaban en ella, hasta que en el año de 1784 la industria de don Juan Tavares, con una simple zanja de 800 varas y una y media de profundidad, la condujo al río Guadalquivir, haciendo de ella, con permiso de la villa, una hermosa huerta que le agradece el beneficio, regalándole con buenas habas verdes, que yo he visto, en los meses de diciembre y mayo⁹⁵.

⁹⁵ Respuestas de la villa de Tocina (Sevilla) por el cura prior D Alfonso de Lerena Martínez en 1797. Ms 7306. BN

Este valor simbólico del agua se completa con su cualidad o capacidad curativa. La décimo cuarta pregunta del interrogatorio de Tomás López solicita información sobre las fuentes de aguas minerales o medicinales que posee el pueblo. Esta cuestión da a los párrocos la oportunidad de exaltar las propiedades sanadoras de las aguas que manan de fuentes como la del Canario, en Alanís (Sevilla):

Cuyas aguas vienen a beber, desde Córdoba y Écija y otros muchos pueblos, muchas personas atraídas por las curaciones admirables que se experimentan con ellas. Y son de tal calidad que llenando un zaque de agua por la noche, a la mañana siguiente se encuentra roto⁹⁶.

También se alaban las propiedades del agua del baño de Melegís, aún hoy muy bien consideradas por los habitantes del Valle de Lecrín:

Melegís tiene un baño de agua templada muy concurrido y excelente para curar toda especie de fluxiones y especialmente las reumáticas y para curar herpes y otros accidentes provenientes de humores acres y mordaces⁹⁷.

⁹⁶ Respuestas de la villa de Alanís, escritas en 1800 por Don Juan Delgado y Domínguez. Ms 7306. BN

⁹⁷ Respuestas del Valle de Lecrín, Granada. Ms 7303. BN



Melegis (Granada) Fragmento donde aparece el “baño”

El carácter de *obstáculo* o accidente que encarnan, por otra parte, los ríos y su susceptibilidad de ser salvado o superado con el fin de afirmar la fluidez del tránsito y la articulación del territorio encuentra su correspondencia plástica en la notabilidad que alcanza en la representación el dibujo de los puentes.

Puentes y barcas se convierten en elementos imprescindibles para superar estas barreras naturales. Son bastantes las respuestas que hacen alusión a los mismos, tanto a las ventajas que supone contar con ellos como los quebrantos que producen su ausencia. El vado, la barca y el puente aparecen como los únicos medios para salvar los ríos y arroyos de cierta entidad, de ahí que

éstos se conviertan en elementos fundamentales del paisaje rural, incluso del “paisaje histórico” de la villa como ocurre en Tocina:

Frente de la iglesia parroquial existió de inmemorial la barca grande que llaman de Tocina, que de resultas de la riada grande del último decenio, descompuesto el terreno, do aportaba, se trasladó como 10 toesías río abajo, frente de la ermita grande que se está construyendo al salir del pueblo camino de Sevilla. Esta barca es de la ciudad de Sevilla desde la era de 1385, a 25 de julio, en que don Pedro Sánchez, comendador de Tocina y de Robaina, con licencia de la orden, la cedió a dicha ciudad que tenía ciertas pretensiones a ella, por concordia celebrada con ella y sus veinte y cuatros, ratificada y aprobada por el rey don Alonso, eso, cargo y condición de que dicha barca estuviese eternamente en la jurisdicción de esta villa, para pasar a sus vecinos libre de todo derecho y barcaje y la de dar al comendador libre, la tercera parte del producto líquido de dicha barca⁹⁸...

En la descripción de la Villa de Río, más conocida por sus naturales como Aldea del Río (Córdoba), «situada sobre la ribera meridional del célebre río Guadalquivir que la atraviesa y corta por su mitad a modo de una herradura», se especifica la ubicación de los puentes que cruzan el arroyo de la Cañada y del Salado, de la barca que les ayuda a cruzar el Guadalquivir:

⁹⁸ Ibidem

Para evitar todo riesgo a los caminantes se han construido sobre él [arroyo de la Cañada] dos puentes, uno contiguo al pueblo en el camino de Madrid, que llaman de la Herradura, y otro entre éste y del Salado, en la vía Heraclea de los antiguos, hoy Arrecife (...). El Salado tiene cuatro puentes: uno muy inmediato en su nacimiento en el camino que se dirige a el sitio de la Fuensanta de Martos y sigue para la villa de Valdepeñas; otro cerca de Porcuna, en el camino que de esta villa sale para Córdoba; otro a media legua Poniente de Lopera, en el camino para dicha ciudad; y el último a un cuarto de legua a oriente de la villa de Río, en el Arrecife o camino Real de Madrid, al que llaman comúnmente Puente del Diablo (...).

El anchuroso canal que en las inmediaciones de esta villa tiene el Guadalquivir y lo llano y poco firme del terreno de sus riberas no han permitido la fábrica de un puente sobre él, cuya falta suple una buena Barca que se renueva todos los años en cierto tiempo y cuyo arriendo se hace en pública subasta⁹⁹.



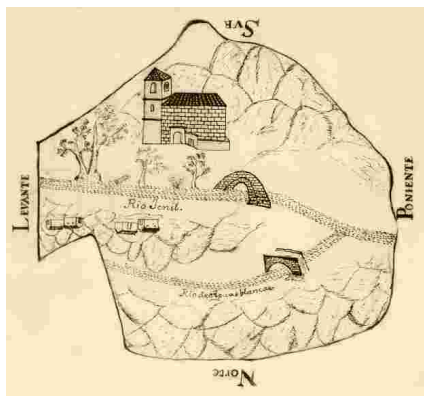
Béznar, puente de Tablate (Granada. Croquis de Ensenada)

La prolija relación realizada por el cura prior de Tocina incluye también su deseo de conseguir la navegación por el río Guadalquivir en su paso por esta villa, para lo cual propone una solución “de gran facilidad”. Recordemos que una de las aspiraciones de los gobiernos ilustrados era mejorar la navegación interior del país para optimizar la articulación del territorio. Esta preocupación se refleja también en este escrito donde apunta lo siguiente:

Es digno de observarse que los barcos de Sevilla pueden venir hasta este puerto de esta villa por el río Guadalquivir; si esto se verifica, entonces sí que serán felices estos pueblos, por la facilidad que esto les proporciona para el comercio interior y exterior y para las conducciones de toda especie para Sevilla. Yo he visto ya llegar a vela y remo algunos barcos capaces para conducir ciento

⁹⁹ Descripción de la villa de Río en el reino y obispado de Córdoba, 1792, por do Alonso Antonio Castillejo. Ms 7294. BN

cincuenta quintales de carbón. Los he visto con gusto porque anuncian facilidades, que se pueden extender a todo el reino de Córdoba si el gobierno tuviera noticia de la facilidad con que presumo, daría con solo este medio un incremento asombroso al comercio de los feraces terrenos de Andalucía, en quitando un solo estorbo que impide a estos barcos seguir su curso hasta aportar a Córdoba, en haciéndolos chatos, anchos y bajos, para que no toquen fondo cuando hay poco agua en los parajes en donde se ensancha el río, créame vuestra señoría, en quitando las tres o cuatro aceñas que cortan el río, llegarían a Córdoba. Llegarían con cuatro hombres y cuatrocientos quintales de carga, por lo menos en los 6 u 8 meses en que crecen las aguas del Guadalquivir¹⁰⁰.



Pinos Genil (Granada. Catastro de Ensenada)



Colomera, Fragmento donde se observa el puente sobre el río Cubillas (nº 4), puente del río de Cubillas (nº 20), fuente de Deifontes (nº 22) y laguna del Marqués (nº 24)

Comprobamos que la preocupación por el control de los ríos, además de un asunto de Estado, es antes que nada una inquietud vital para las poblaciones situadas en las orillas o riberas de los mismos. Las obras de encauzamiento a las que son sometidos algunos tramos de ríos, sobre todo a su paso por importantes núcleos urbanos, irán dirigidas, por una parte «a desacralizar la propia idea de lo catastrófico asumiendo la posibilidad de comportamientos “excepcionales” de la propia Naturaleza contra los que es ya no sólo lícito sino también posible luchar, y hasta un deber de las instituciones de la monarquía para con sus súbditos»¹⁰¹, y por otra, a «evitar el caos y la ruptura del orden cotidiano» que provocan las inundaciones.

Desafortunadamente, esta función de salvaguardar el bien y la felicidad pública no llega a todos los lugares que lo precisan. Por un lado la

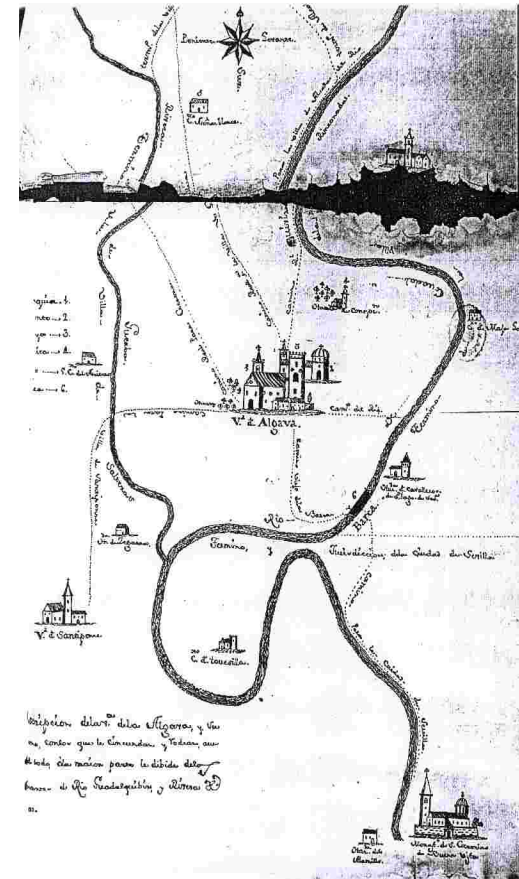
¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Calatrava, Juan: *Arquitectura y cultura...Op, cit.* pág. 61

construcción de puentes en los pequeños núcleos rurales sigue siendo un asunto al que deberá de hacer frente la propia comunidad, y por otro, las grandes avenidas seguirán concibiéndose como la victoria de la Naturaleza sobre el hombre indefenso que no cuenta con los medios suficientes para enfrentarse a ella. El testimonio del párroco de La Algaba (Sevilla), humano y desolador, pone de manifiesto las graves consecuencias de las riadas sufridas de forma periódica:

Sin tener arroyos, lagunas de particularidad, por ser qtodo tierra llana de pan sembrar, sin nada montuoso. Y, por lo tanto, como no hay lagos, ni altos, aunque se esfuerce dichos río y ribera con la muchedumbre de sus aguas salen fuera de sus madres. Se tienden en tan sumo grado que cubre todo su término yel todo y la mayor parte de su población, pues únicamente en la acaecida el año pasado de 1781 quedaron sólo libres 11 casas en donde se refugiaron todo el pueblo, por estar las demás arriadas y sin medio ni refugio para poder salir de él, lo que se ha beneficiado infinitas veces y principalmente en los años de 1758, 1785 y presente, en que por ello se han notado miles necesidades en los pobres vecinos, por hallarse en semejantes casos, en un presidio cerrado, y lo más lastimoso de todo, que a más de hundirse muchas casas y llevarse los muebles, el que con los asolves que dejan las aguas, por el empacho y remanso que les hace tener el influjo y reflujio del mar, con dichos fangos se pierden, se corrompen y se inutilizan las sementeras de trigo, cebada y semillas que manipulan

en la agricultura, como única industria de la subsistencia de este vecindario¹⁰².



La Algaba (Sevilla). Croquis remitido a Tomás López)

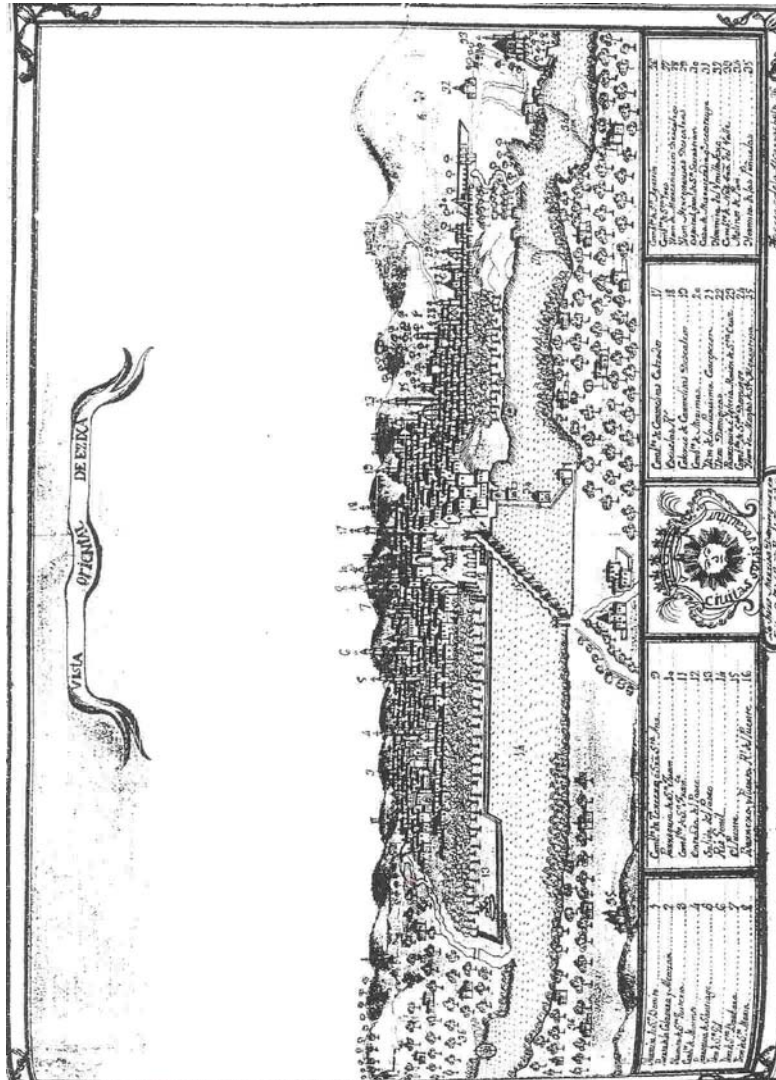
¹⁰² Respuestas de la villa de La Algaba (Sevilla) por Don Pedro Alvar, 1788. Ms 7306 BN

La imagen tradicional, agrícola, “campestre” si se quiere, de los ríos a su paso por las pequeñas comunidades rurales, contrasta con la nueva *imagen* de la que dotan a las ciudades como consecuencia de su encauzamiento. Es este un proceso que tiene lugar, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo del XIX y que afecta fundamentalmente a los tramos urbanos de importantes ciudades. Como apunta Juan Calatrava, este uso más “urbano” del río destierra de sus márgenes prácticas y usos tradicionales. El *Diseño del Río Genil de Granada* realizado en 1751 por Tomás Ferrer, constituye un buen ejemplo de ello.

Salvando las distancias, el dibujo realizado por Narciso Domínguez (Sargento del reino provincial de Écija) nos muestra una panorámica del río Genil a su paso por la ciudad de Écija donde se observa esta integración del curso fluvial en la vida urbana, con su consecuente incidencia en la imagen de la misma, aunque en este caso no se han desterrado del todo los usos y prácticas tradicionales como vemos en la sucesión de molinos reseñados con el número 34 y en la descripción escrita de ese *ingenio* de catorce ruedas de madera y diez varas de alto que a modo de grúa sirve para extraer agua del Genil con la que regar muchas de sus huertas.



Diseño del Río Genil de Granada. Tomás Ferrer, 1751

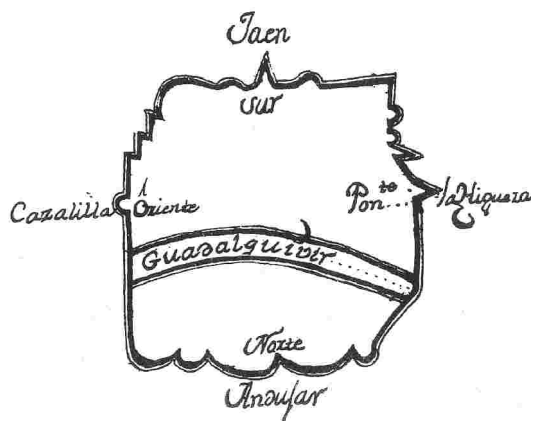


Écija (diseño enviado junto a las respuestas de Écija a Tomás López)

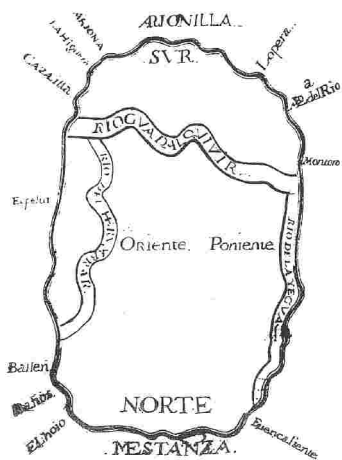
Finalmente, nos queda por incluir un último aspecto en relación a esta *imagen* del agua en la sociedad andaluza de la segunda mitad del siglo XVIII. A este doble valor de recurso y obstáculo hay que sumarle también un valor de *identidad*, la que le aportan estos ríos a las poblaciones que atraviesan, rodean, flanquean, bañando sus vegas y huertas. Las imágenes de ambos se fusionan en una unidad inseparable. Se conciben como una única *imagen*. Una única percepción.

Los individuos que habitan estos espacios de interacción no entienden sus localidades sin la presencia del tramo de río que limita su término por uno de sus extremos, que le proporciona la energía necesaria para poner en funcionamiento los molinos, aceñas y batanes, que riega sus huertas y sus vegas, que provee de agua a las acequias, que proporciona pesca en abundancia, que aporta fresca y limpia el aire, que arrastra, que inunda...

Es esa percepción la que se dibuja en los croquis, magnificando el cauce del río, dejándose envolver o atravesar por él, incluso desapareciendo ante la exclusividad de su representación icónica.



Villanueva de la Reina (Jaén. Catastro de Ensenada)



Andújar (Jaén. Catastro de Ensenada)

Mientras que el Estado busca intervenir en el dominio del agua para mejorar la articulación del territorio (navegación interior, optimizar las comunicaciones, etc.) y de este modo, homogeneizarlo, las poblaciones rurales observan los cursos fluviales como elementos que particularizan y singularizan sus entornos. Como portadores de identidad espacial.



Siero (Almería. Catastro de Ensenada)

VIII. EL PODER DEL CENTRO

“La sola palabra de encontrarnos perdidos cobra una significación que va más allá de la simple incertidumbre geográfica”

Kevin Lynch¹

Si realizamos un ejercicio de abstracción comprobaremos que cualquier representación del espacio percibido puede ser reducida a tres componentes básicos: líneas, superficies y puntos. Esta clasificación de carácter geométrico² nos atrae más que la establecida por Kevin Lynch en sus estudios sobre la percepción del espacio urbano en la que hablaba de límites, sendas, barrios, hitos y nodos. La atracción por esta clasificación geométrica se justifica por su operatividad y, a la vez, porque encaja muy bien con el análisis icónico-plástico que venimos realizando sobre este conjunto de representaciones puesto que, por su alto nivel de abstracción, estas imágenes son fácilmente reducibles en términos visuales a líneas, puntos y superficies. De ahí que éstos hayan sido los elementos elegidos para estructurar y guiar nuestro análisis.

Como venimos comprobando a lo largo de este tercer bloque, estos elementos morfológicos de la imagen (líneas, puntos y superficies), aunque aparentemente simples, traducen sobre el papel la percepción de espacios complejos –no tanto por su morfología o funcionalidad como por lo que significan-. No olvidemos que estamos tratando no con porciones de espacio abstracto sino con *lugares*, esto es, con *centros de significado*.

Nuestra interpretación de las líneas de composición, tanto gráficas (líneas de contorno que definen límites o que trazan caminos y cursos fluviales) como aquellas que sin ser explicitadas gráficamente ponen en relación distintas unidades, planos o superficies del espacio representado determinando en la dimensión interpretativa vínculos de diversa índole (políticos, religiosos, económicos, territoriales, etc.), confirma que tras la aparente espontaneidad de estos trazos calificados tantas veces de ingenuos, imprecisos o irrelevantes desde un punto de vista histórico-geográfico se esconde un determinado discurso sobre la percepción del espacio, o dicho de otro modo, toda una constelación de significados sobre el territorio.

Tras el análisis de líneas le llega el turno a aquellos elementos del espacio compositivo no lineales y aparentemente estáticos que atraen nuestra atención al actuar en la composición como *centros visuales*.

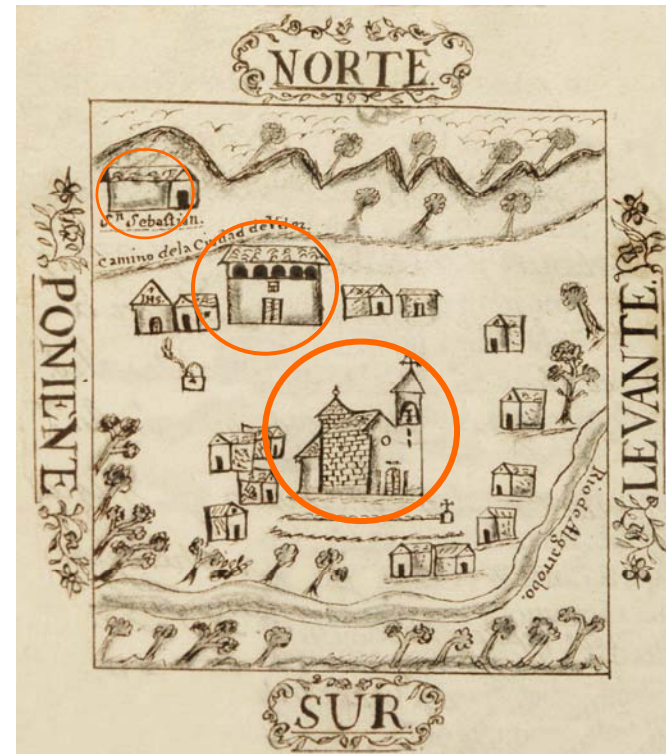
¹ Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili. México, 1985. Pág. 4

² Esta clasificación de los componentes del mapa cognitivo de carácter geométrico ha sido sugerida por algunos autores como Norberg-Schulz (1971), Goodney, Gold y Spencer (1971) y Beck y Word (1976); se trata de reducir las cinco categorías de Lynch en tres: punto, línea y superficie.

VIII.1 DESDE EL CENTRO

En este capítulo vamos a abordar, por tanto, el estudio icónico-plástico de los distintos *puntos* que soportan una parte importante del peso visual en el espacio de representación. Deberíamos hablar de *puntos implícitos*³ ya que no estamos tratando con puntos gráficos sino con elementos que actúan como puntos o focos de atención, es decir, con unidades que se erigen en la composición como *centros visuales*.

Estos elementos aislados o *volúmenes*, como los llama Rudolf Arnheim para distinguirlos de los *vectores* intrínsecos a las formas lineales, aparecen distribuidos por el espacio compositivo constituyendo auténticos objetos de atención visual -de diferente intensidad- bien por su especial ubicación en la composición, bien por sus características de tamaño o forma. En conclusión, se trata de puntos destacados que sostienen la composición contra un fondo o superficie más o menos uniforme o neutra.



Algarrobo (Málaga, Catastro de Ensenada)

Debido a la naturaleza de nuestras fuentes –croquis o representaciones espaciales- estos centros o puntos se corresponden, desde un enfoque icónico, con lo que los geógrafos de la percepción denominan *hitos*: elementos singularizados del paisaje –natural o construido-, fácilmente perceptibles y que

³ Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ed. Pirámide. Madrid, 2002. Pág. 112.

sirven de referencia para la orientación o para ubicar el resto de componentes espaciales. Como apuntó Lynch en sus estudios sobre la percepción del espacio, la imagen de la ciudad se recuerda y organiza en la mente a través de la selección de elementos particulares del paisaje urbano; los hitos constituyen uno de esos tipos de dispositivos que el individuo percibe, retiene y utiliza para conformar su imagen del entorno. En el caso que nos ocupa, encarnan este papel, por ejemplo, determinados edificios de valor histórico, político o religioso, signos religiosos diseminados en el paisaje, construcciones de carácter económico o funcional, así como unidades destacadas del paisaje físico.

Estos hitos destacados del entorno urbano o paisajístico adquieren un estatus diferente al ser considerados “puntos de ancla” de la representación (mental y gráfica), pues en torno a ellos se estructura u organiza jerárquicamente el esqueleto del mapa cognitivo⁴.

Se suelen reconocer tres atributos en los hitos para que sean considerados o *reconocidos* como tales por parte de los individuos: la distintividad de la forma (identidad), la visibilidad (estructura), y el uso y significación simbólica (significado). Estas características son aplicables no sólo a monumentos o edificios emblemáticos, sino que también podemos extenderlas a determinados elementos del paisaje rural que forma parte del entorno cotidiano o próximo de los

individuos. Iglesias, castillos, torres, molinos, ermitas, puentes... pero también ríos, ramblas, cerros, montañas, caminos son concebidos como hitos espaciales.

Los hitos se van a identificar con esos objetos visuales o volúmenes que se individualizan en la composición mediante distintas estrategias compositivas o recursos plásticos. Una vez identificados, el paso siguiente y más interesante para nosotros como historiadores será conectar la naturaleza de esos hitos con el discurso sobre la percepción del territorio. La elección de esos *centros* o *hitos* como puntos de ancla, como ejes principales de sus imágenes (mentales) y representaciones (gráficas) nos pondrán sobre la pista sobre sus concepciones acerca del territorio en el que se inscriben.

VIII.1.1 CENTROS DINÁMICOS

Si seguimos la hipótesis de Rudolf Arnheim, en toda representación visual un centro es antes que nada un *centro dinámico* puesto que actúa como un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas⁵. Estas fuerzas, aunque invisibles no dejan de ser reales. Arnheim las denomina «fuerzas perceptivas»; son por sí mismas elementos constitutivos de toda experiencia visual ya que están contenidas en los objetos que miramos:

⁴ Aragonés, Juan Ignacio: “Cognición ambiental”, en Juan Ignacio Aragonés y María Américo: *Psicología Ambiental*. Ed. Pirámide. Madrid, 1998. Pág. 50

⁵ Arnheim, Rudolf: *El poder del centro*. Ed. Alianza. Madrid, 1988

Lo que una persona o un animal percibe no es sólo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños. Es, quizá antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas. Estas tensiones no son algo que el observador añada, por razones suyas propias, a las imágenes estáticas. Antes bien, son tan intrínsecas a cualquier percepto como el tamaño, la forma, la ubicación o el color⁶.

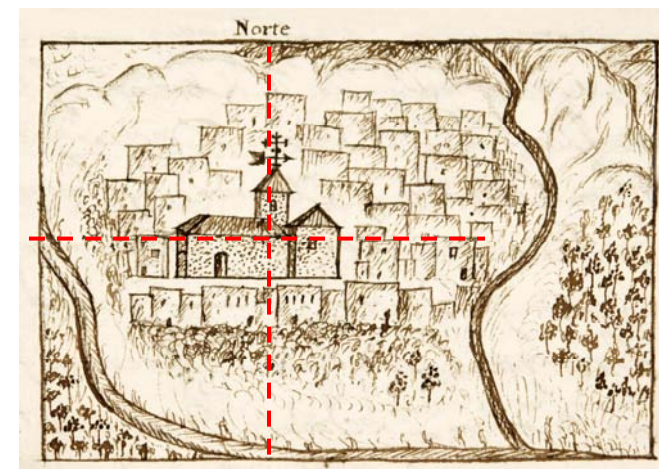
Aunque cualquier centro visual es un *centro dinámico*, determinados puntos del espacio compositivo ven incrementado este poder de atracción y proyección de fuerzas. Es el caso de los *centros geométricos*. Aunque geométricamente no son más que puntos (ubicados en el centro o punto medio de la composición), en el espacio plástico actúan como focos de energía que atraen hacia sí otros objetos de menor peso o que proyectan su influencia de forma simétrica alrededor suyo.

Nosotros, como lectores de imágenes percibimos esas tensiones o atracciones entre los elementos de la composición igual que podemos detectar sus formas, dimensiones o colores.

Es importante que tengamos esto en cuenta cuando tratemos de forma individualizada los diferentes centros o focos visuales que descubrimos en nuestros dibujos, pues no perdamos de vista que la elección por parte del autor

del dibujo de un hito determinado como centro visual deriva en una significación concreta que es a la que pretendemos acceder.

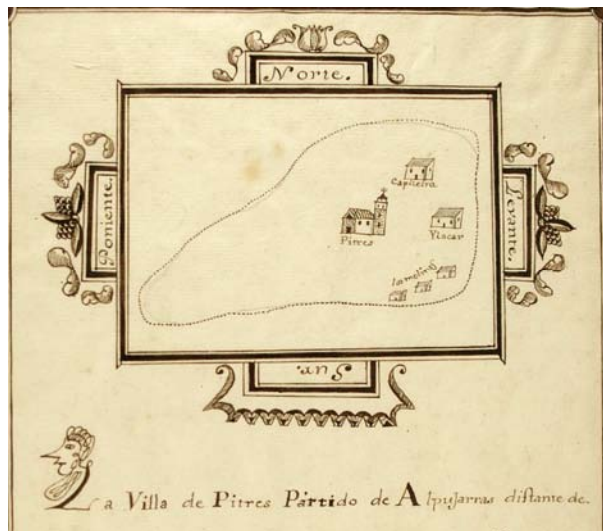
En el caso de Alhabia, resulta interesante comprobar que el punto geométrico de la composición se ha fijado tomando como elementos de referencia no los márgenes de la imagen total sino el espacio creado por los dos cursos fluviales que enmarcan esta localidad: la rambla de Gérgal y el río Andarax. Para su ubicación utilizan, por tanto, como ejes de referencia espacial estas dos líneas que dominan sus horizontes visuales. Se localizan equidistantes a ambos cursos, alterando las distancias reales, porque lo que les importa en definitiva es comunicar su situación determinante de “lugar entre” dos ríos, uno de ellos tan importante para la región como es el río Andarax.



Alhabia (Almería, Catastro de Ensenada)

⁶ Arnheim, Rudolf: *Arte y Percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 2000

Estos centros geométricos coexisten con otros centros visuales insertos en la composición visual, estableciéndose entre ellos relaciones de subordinación o equilibrio. Lo interesante para nosotros es que estas relaciones visuales van a traducir, en el plano de la realidad territorial vínculos de dependencia entre localidades o bien paridades jurisdiccionales.



Pitres (Granada, Catastro de Ensenada)

Este croquis nos muestra tres centros visuales. El peso visual que soporta el icono rotulado con el topónimo de Pitres (por su tamaño, ubicación, detallismo del dibujo, entidad significativa del icono) con respecto a los otros dos centros visuales más pequeños, con menor grado de detalle, representados de

forma indistinta y equidistantes a aquél, es una forma perfectamente válida (la del lenguaje visual) de comunicar al observador de la imagen que esos dos objetos visuales, Ilácar y Capileira, deben guardar alguna relación de dependencia con respecto al tercero. Efectivamente, constituyen dos anejos de Pitres, población principal.

Nuestro objetivo no es buscar la correspondencia entre la información visual y la información escrita o buscar la “comprobación” o, mejor dicho, la “aprobación” de la palabra a nuestra interpretación realizada a partir de la información gráfica, sino validar a las imágenes como fuentes de información que nos permiten acceder a este tipo de cuestiones.

Todos estos puntos, por unas u otras propiedades, se convierten en *centros de atención visual*. Cuando observamos una imagen nuestros ojos la recorren hasta que de forma inevitable singularizamos un punto concreto convirtiéndolo en foco de nuestra atención. Hay algo en ese elemento que nos hace detenernos en él y reconocerlo como *centro visual*. Su particular ubicación en el espacio compositivo (en el centro o en el plano izquierdo⁷), su tamaño desproporcionado, la nitidez de sus trazos, el hecho de que reúna una cantidad importante de información visual en contraste con el resto de componentes de la imagen, etc., son factores que aportan *peso visual* a dichos elementos convirtiéndolos en *centros visuales*.

⁷ Una tendencia bien conocida es que la exploración de una imagen acontece con más facilidad de izquierda a derecha en nuestra cultura occidental. La parte izquierda del campo visual está, por tanto, dotada de un peso especial; se convierte en centro dominante de la experiencia visual.

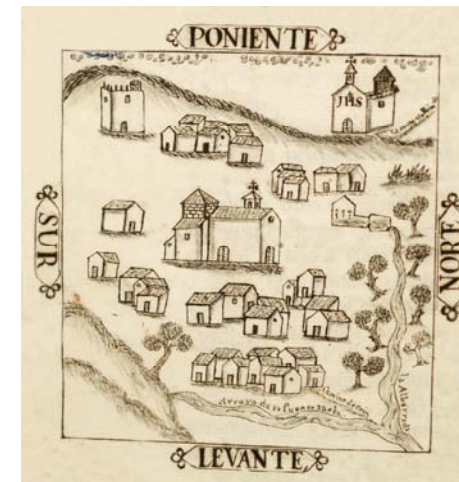
Este proceso, que nos atañe como observadores y estudiosos de la imagen, no podemos olvidar que es fruto de un conjunto de decisiones tomadas por aquél que la proyecta sobre el papel. En una imagen, y menos cuando se trata de un croquis o representación esquemática de un lugar, nada de lo que en ella aparece es aleatorio o gratuito. Los objetos visuales destacados en las representaciones son el resultado de una selección perceptiva vinculada al significado que le otorga el autor del dibujo.

VIII.1.2. CENTROS GEOMÉTRICOS

El recurso más habitual para conceder a un objeto el estatus de *foco visual* es, como acabamos de apuntar, situarlo en el centro geométrico de la composición. «Como la parte media es el lugar de máxima importancia, el espectador atribuye peso a cualquier cosa que se encuentre en tal posición»⁸. La lógica visual establece que el objeto principal se sitúe en el centro del espacio compositivo. Éste se constituye en el foco visual por excelencia. De hecho, la posición central presta especial relieve al objeto ahí situado aunque éste sea de un tamaño insignificante. No importa que no destaque entre el resto de los componentes de la representación, por el mero hecho de encontrarse en el centro adquiere un *peso visual específico* que lleva al observador no sólo a detenerse en él sino a interpretarlo como un objeto principal.

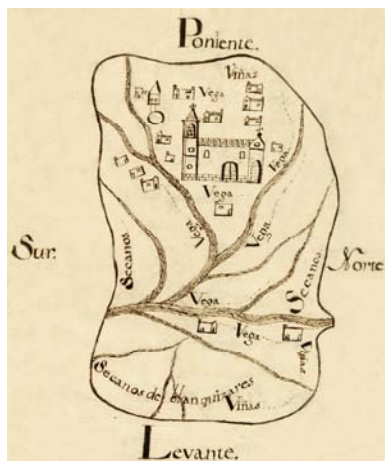
⁸ Arnheim, Rudolf: *El poder...Op. cit.*

Pasando al plano de la interpretación, la centralidad aporta al objeto una serie de propiedades como son la estabilidad, el reposo, el equilibrio, incluso, la intemporalidad. De modo que al objeto localizado en el centro, en ese punto privilegiado, se le asociarán estas características. Arnheim lo confirma diciendo que: «El objeto central reposa en la quietud. La posición central comunica peso, estabilidad y distinción». El resto de los componentes del dibujo se van a definir en función de la posición que guarden con respecto a ese centro. Éste actúa como referente, como eje que estructura el espacio compositivo y lo que es más importante, como centro simbólico que determina el significado de las relaciones que se establecen en torno a él en el espacio real.



Guaro (Málaga. Catastro de Ensenada)

Pero como apuntábamos en el capítulo anterior, hay puntos implícitos en la composición que aunque no ocupen el centro geométrico se erigen en *centros visuales* en orden a sus características de tamaño, forma o significación icónica. Es decir, se da la circunstancia de que en muchas de estas representaciones el centro visual más importante de la composición no se sitúa en su centro geométrico sino que éste se localiza en otro punto en el que ejerce igualmente de centro de atracción con respecto a los objetos que tiene a su alrededor. Esto nos conduce a hablar de la percepción de un “escenario o entorno de familiaridad” donde el individuo sitúa su propio centro vital, relativo, en ese espacio más amplio, el territorio, en el que por su concepción de espacio continuo que se extiende más allá de su horizonte visual, resulta difícil establecer un *centro* absoluto.



Jorairátar (Granada. Catastro de Ensenada)

O bien porque la situación privilegiada del centro geométrico de la composición prefiere reservarse a otro componente del paisaje rural, natural o construido, como ocurre en la imagen de El Marchal (Granada) cuyo centro lo ocupa el río Alhama, o el vía Crucis que desciende en diagonal hacia el calvario en Escúzar (Granada). De la significación de estos centros visuales hablaremos en los siguientes capítulos comprobando que no se trata de una elección gratuita sino de una determinada interpretación o lectura del territorio.



El Marchal (Granada. Catastro de Ensenada)



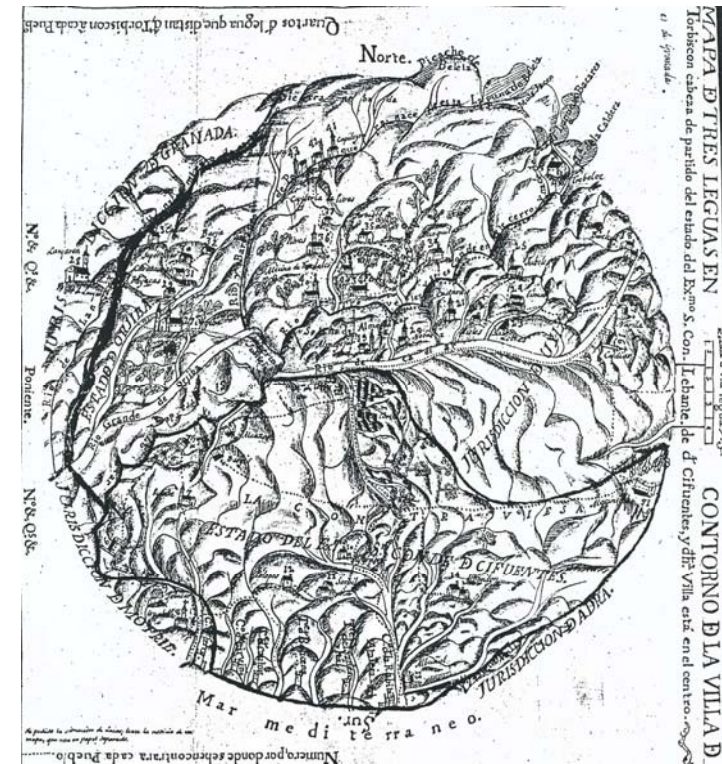
Escúzar (Granada. Catastro de Ensenada)

VIII. 2. EGO- CÉNTRICO

Remitiéndonos de nuevo a nuestro referente principal, Rudolf Arnheim, afirmamos que cuando se trata de representar el espacio, paisaje o entorno, el centro más importante que una persona conoce es el de su propio yo:

Quando contemplo el paisaje abierto delante de mí, mi yo se extiende hasta el horizonte, que separa el lago del cielo. Si me vuelvo, veo a menor distancia el bosque y la casa, y más cerca todavía el suelo que tengo bajo los pies. Todo ello se experimenta como algo visto desde la situación de mi yo, y agrupado en torno suyo en todas direcciones⁹.

Yo me sitúo en el centro del paisaje que me rodea, observo cómo se extiende en derredor mío, cómo el horizonte se curva para adaptarse a mi mirada circular, panorámica; los elementos del paisaje natural o construido que se me descubren en ese segmento de espacio que abarca mi mirada se localizan en función del centro que yo mismo constituyo.



Torviscón (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

Si decidiese dibujar sobre un papel la imagen del paisaje así compuesta, ¿diríamos que se trata de un método precientífico de representación del espacio? Más bien deberíamos decir que es un modo claramente egocéntrico. La forma

⁹ Arnheim, Rudolf: *El Poder... Op. cit.*

más primaria y elemental de representar el entorno percibido. Precisamente ésta es la estrategia de representación adoptada por los autores de estos croquis, planos o dibujos.

Las visiones del territorio que aportan nuestros documentos visuales han sido calificadas de “precientíficas” asimilándolas a aquellas representaciones espaciales realizadas con anterioridad al siglo XVI en las que el centro étnico coincidía con el centro geométrico. Como éstas, los croquis muestran un mundo articulado en torno a una perspectiva específica, la adoptada por el autor del dibujo. Frente a esta forma de concebir la representación del territorio nos encontramos aquella que surge a partir de la revolución cartográfica del Renacimiento en la que la perspectiva, entendida como punto de vista fijo, desaparece; donde el lugar de observación no se explicita sino que se hace invisible. En oposición a esa “mirada personal” –me atrevería a decir, corporal-, aparece la “mirada universal”, soberana, sobre el espacio; una mirada que se proyecta sin que el sujeto/lugar de la observación se descubra.

Es precisamente esa ausencia de punto de vista basada en la separación entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido, el principio fundamental del pensamiento científico occidental. Y consecuentemente, es ese principio de la objetividad –siempre supuesta, nunca real- el que destierra al resto de miradas o formas de conocer, el que arroja a esa centralidad subjetiva al universo de lo pre-

racional cuando no a la esfera de lo mágico y lo supersticioso, lo folklórico y costumbrista¹⁰.

De hecho, este es el saco en el que tradicionalmente se han incluido las representaciones espaciales no oficiales o científicas, como las realizadas para Tomás Lopez o el Catastro. Pero, como representaciones egocéntricas que descubren la mirada del que dibuja, ¿deberíamos considerarlas precientíficas? Nosotros preferimos referirnos a ellas como manifestaciones gráficas de una percepción personal/corporal del entorno local.

VIII. 2.1. UNIVERSOS CIRCULARES

Si recordamos lo que dijimos en los primeros capítulos a propósito de la percepción del paisaje descubriremos en estos dibujos esa perspectiva fija derivada del anclaje del individuo en un punto concreto del espacio: el núcleo de población, un elemento o unidad física de su paisaje, un edificio o hito espacial concreto. La adopción de esta perspectiva fija, centralizada, junto a las condiciones del sujeto que observa y representa el paisaje que se extiende ante él o que evoca en su memoria, su accesibilidad al mismo y el conglomerado de significados que le asigna, le llevan a realizar representaciones como las que

¹⁰ Montoya Arango, Vladimir: “El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del Poder en la Cartografía”, en *Universitas Humanística*, n°63. Bogotá, 2007.

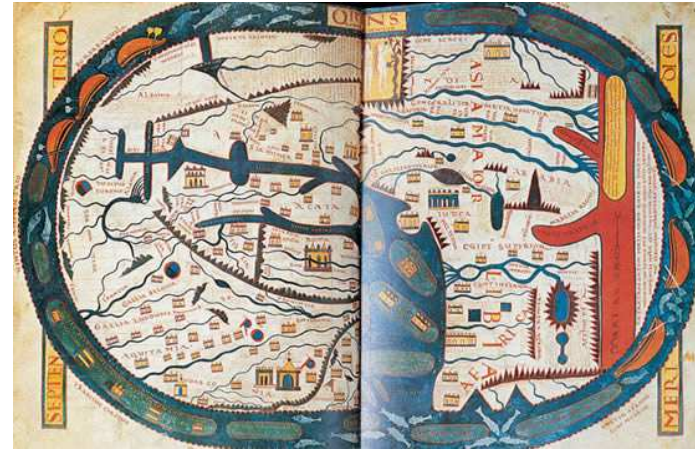
vinimos estudiando, esto es, elaboradas a partir de un punto significativo que actúa como *centro*, con el cual se identifica.

Este discurso del cuerpo y de la perspectiva personal en la percepción del espacio se vincula igualmente a todo lo dicho en su momento sobre los mapas cognitivos. Como representaciones mentales del entorno percibido que son, la subjetividad se convierte en clave interpretativa de estas imágenes, tanto en lo que respecta a la selección de los elementos representados como a su distribución en el espacio compositivo y a las relaciones que se establecen entre ellos.

La manifestación más evidente de esta centralidad subjetiva son las representaciones circulares. Contamos con algunos ejemplos entre nuestro material, pero antes de referirnos a ellos nos gustaría hacer un paréntesis para señalar que un centro privilegiado inscrito en una forma circular constituye uno de los esquemas de representación territorial más recurrentes desde la Antigüedad.

Las representaciones espaciales de composición circular poseen una larga tradición en la historia de la representación del territorio asociadas siempre al universo de lo simbólico. Las más conocidas son los mapamundis medievales denominados mapas de “T” en “O”. En ellos, las iniciales de *Orbis Terrarum* se convierten en elementos fundamentales en la definición del dibujo: la “O” hace referencia al océano circular que aparece rodeando a un mundo dividido en tres partes (Asia, Europa y África) por masas de agua interiores que adquieren la singular forma de “T”. En estos mapas el simbolismo en la representación

territorial alcanza un grado máximo, pues, junto a la concepción bíblica de la Tierra como un disco plano se desarrolla la idea de un mundo cuyo centro es Jerusalén¹¹.

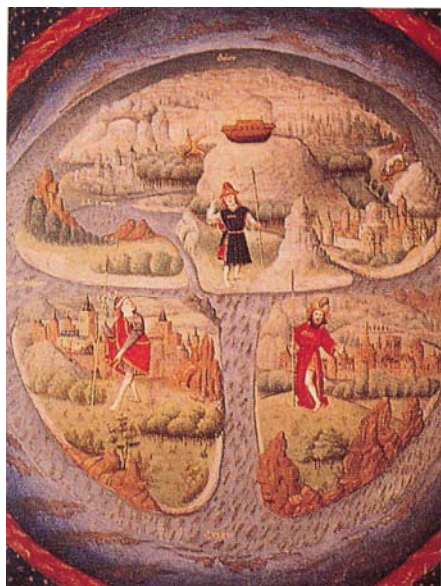


Mapa de T en O. Beato de Liebana, siglo VIII.

San Isidoro de Sevilla, en su obra *Etimologías* introdujo uno de estos mapas de “T” en “O” que ha llegado hasta nosotros gracias a una copia de 1472. Se le considera el introductor en occidente de este tipo de proyecciones, mediatizando así las representaciones cartográficas posteriores. Como apuntamos más arriba, nos encontramos con la división tripartita del mundo tal y como la

¹¹ Arévalo, Federico: *La Representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003. Pág. 28

concebía la mentalidad cristiana alto medieval: la Tierra de los tres continentes: Asia, Europa y África, asociados a los tres hijos de Noé (Jafet, Cam y Sem); el Este situado en la parte superior al ser el territorio donde se encuentra la Ciudad Santa de la Cristiandad, Jerusalén; en la parte inferior –correspondiente al Oeste– se sitúan Europa y África, separadas por el Mediterráneo.



Mapa de "T en O". Jean Mansel, siglo XV

Otros dos ejemplos bastante difundidos de la cartografía medieval eclesiástica en los que también se adopta un esquema circular son el mapa de la Catedral inglesa de Hereford (1290) que aparecía formando parte de un retablo y en el que Jerusalén se muestra en el centro dibujada con una forma circular, y el del monasterio de Ebstorf en Hannover (1235) en el que el mundo es de nuevo representado como un disco donde la cabeza, manos y pies de Cristo se muestran en los cuatro puntos cardinales.

Ambos constituyen magníficas ilustraciones de una concepción cristiana del mundo. En ellos, sus autores «no plantean un problema científico sino pastoral o catequético»¹² puesto que lo que perseguían era mostrar la presencia de Cristo en la Tierra. A la información geográfica yuxtaponen ideas y concepciones cosmogónicas dando como resultado unas obras en las que se mezcla la información geográfica con lo religioso, lo mítico y lo fantástico. Así, no es de extrañar que en el de Hereford, presidiendo el mapa, aparezcan junto a la figura de Cristo y escenas del Juicio Final, bestias fabulosas y representaciones de rituales paganos; y que en el de Ebstorf, los cuatro puntos cardinales vengan representados por la cabeza y extremidades de Jesús.

En la simbología cristiana el círculo, como figura geométrica perfecta, es símbolo de la eternidad, de lo inmutable o intemporal al no poseer ni principio ni fin. Esta forma se asimilaba a la perfección y, en consecuencia, a lo divino.

¹² León Casas, Miguel Ángel: *Convenciones para la representación del territorio en la cartografía histórica*. Ed. Eupalinos. Madrid, 2001. Pág. 49



Mapamundi de Ebstorf, 1234

Como contrapunto a esta influencia teológica en la representación territorial que experimenta la Europa Medieval, el mundo árabe, fundamentado en su afán expansionista, impuso el científicismo en la representación cartográfica. Uno de los máximos exponentes de la cartografía islámica será Al-Idrisi, nacido en 1100 y originario de Ceuta. Tras formarse en el importante centro cultural de

Córdoba, los viajes que realizara durante 15 años por el norte de Europa, de África y Asia Menor, le sirvieron como base práctica para llevar a cabo su labor cartográfica. Su obra más importante, que por desgracia no se conserva –tan sólo sabemos de ella por referencias indirectas-, la constituyó un globo terráqueo dividido en secciones y en el que incorporaba la información geográfica más actualizada.



Mapamundi de Al-Idrisi.

Fue grabada sobre una bola de plata de unos 400 Kg. de peso en la que se mostraban los siete continentes con información detallada sobre ríos, lagos,

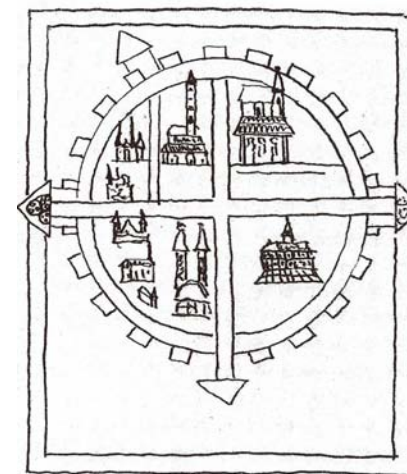
ciudades y rutas comerciales¹³. Su esquema circular respondía, sin embargo, más que a cuestiones simbólicas a la intuición científica de Al-Idrisi de que ésta era en realidad la forma de la Tierra, redonda como una esfera.

La representación de la Tierra como un disco o círculo no es exclusiva del occidente medieval. Aproximadamente del año 600 a. C. data una tablilla de arcilla en la que se representa una zona delimitada entre los ríos Tigris y Éufrates; una casilla rectangular simboliza la ciudad de Babilonia y alrededor de ella se sitúan una serie de impresiones circulares que podrían corresponder a ciudades vecinas. Todo este conjunto aparece rodeado por dos circunferencias concéntricas donde se encajan unos triángulos que harían referencia a montañas cercanas.



Tablilla de arcilla babilónica, 600 a.C.

Por tanto, las representaciones urbanas simbolizadas mediante planos circulares serán una constante desde los orígenes de las civilizaciones. Concebidas como una imagen del mundo, insisten en esta geometría simplificada de su perímetro. Jerusalén y Roma constituyen dos ejemplos de ciudades cuyo dibujo suele corresponderse con este esquema de representación de importante contenido simbólico. Al carecer de puntos débiles, las formas circulares son invulnerables, perfectas. Así se entiende su significación como símbolos visuales y conceptuales, vinculadas al cosmos, a lo divino y sagrado.



Plano de Jerusalén (transcripción de un plano dibujado en un manuscrito anónimo del siglo XII)

¹³ Clark, John O.E. Clark (ed.): *Joyas de la cartografía. 100 ejemplos de cómo la cartografía definió, modificó y aprehendió el mundo*. Barcelona, 2006.

A estas connotaciones simbólicas del círculo tan presentes en la tradición occidental se les suman las concepciones teóricas desarrolladas en pleno Renacimiento sobre la *ciudad ideal*. La interpretación que se hace en esta época de la teoría vitruviana lleva a idear un diseño de la ciudad ideal como una ciudad radiocéntrica encerrada en una muralla. Alberti, basándose en los preceptos de Vitruvio y en Platón planea una ciudad de forma circular, con calles radiales. Sin embargo, Alberti no nos dejó imágenes de la *ciudad ideal*. Según afirma Federico Arévalo, el primer autor en dibujarla fue Antonio Averlino (1402-1472), conocido como Filarete. En su *Trattato d'Architettura* escrito a mediados del siglo XV incluyó el dibujo de la ciudad ideal de Sforzinda: dos cuadrados superpuestos inscritos en un círculo (en realidad, un foso circular defensivo) que daban lugar a un octógono. A finales de siglo este esquema de ciudad ideal originada a partir de un ideograma geométrico en forma de estrella dará lugar a la teoría de los perímetros dispuestos como baluartes.



Planta de la ciudad ideal de Sforzinda. Filarete, siglo XV

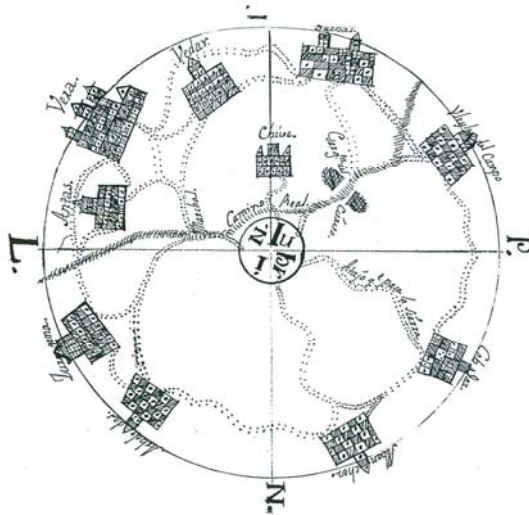
En resumen, en los esquemas de representación urbana a comienzos de la Edad Moderna se mezclan y asumen, por una parte, la simbología de las formas geométricas de la tradición clásica y medieval, en particular, del círculo como símbolo de lo cosmológico y lo divino; y por otro las concepciones vitruvianas de la ciudad ideal, circular, invulnerable e inexpugnable.

A partir de ahí, aunque la historia de la representación territorial es la historia del progreso científico que va engullendo tradiciones, mitos y universos simbólicos, en lo que respecta a las imágenes mentales, a los esquemas de representación subjetivos, el círculo como esquema formal de representación espacial sigue estando presente, bien como producto de asociaciones simbólicas o como sistema de representación primario.

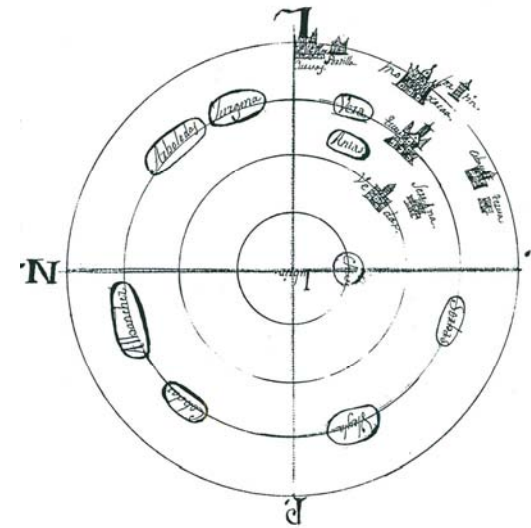
Así llegamos a los universos circulares de nuestras fuentes visuales. El punto de vista del dibujante se sitúa en un centro elegido por él: en unos casos, la villa o aldea por la que se interroga, en otros, un elemento significativo de la misma, casi siempre la Iglesia, o bien una unidad distintiva del paisaje. No es un centro *real* sino *construido* por el sujeto al fragmentar y centralizar la visión de un espacio que se le muestra continuo e infinito. Esa fragmentación de la naturaleza derivada de la elección de un encuadre nos traslada del Espacio abstracto al Paisaje. Del territorio al *lugar* como centro de significados. Al ubicar su mirada en un punto concreto del espacio, su horizonte visual adquirirá una configuración circular dispuesta en torno al centro por él elegido. En esta “visión paisajística” opuesta a la “visión territorial” que nos proporciona la cartografía científica u oficial

(en la que se imponen las líneas de frontera en detrimento de los puntos o *centros*, y donde desaparece, supuestamente, la perspectiva etnocéntrica), el territorio percibido o recordado se dispone adoptando una configuración concéntrica.

Es el caso del croquis de Lubrín (Almería). En él encajan los dos sistemas básicos de representación espacial: el sistema concéntrico, organizado en torno a un centro a partir del cual se disponen una serie de esferas en las que se ubican los distintos núcleos de población que rodean al lugar que ejerce como centro o eje organizador del espacio; y el sistema de cartesiano basado en verticales y perpendiculares.

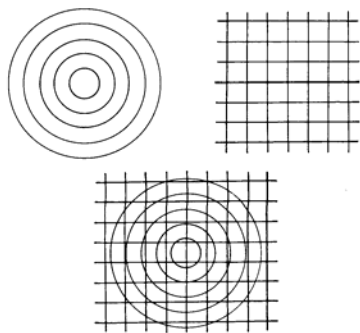


Lubrín (Almería. Croquis remitido a Tomás López)



Lubrín (Almería. Croquis remitido a Tomás López)

En su libro *El poder del centro* –que hemos tomado prestado para el título de este capítulo–, Arnheim defiende como idea principal que «nuestra visión del mundo se basa en la interacción de dos sistemas espaciales. A uno de estos sistemas se le puede llamar cósmico, al otro local». En el orden cósmico, el espacio aparece organizado en torno a unos centros. En el orden local, se imponen las líneas verticales y horizontales, las paralelas y perpendiculares que aportan las dimensiones del arriba y el abajo, la izquierda y la derecha.



Combinación de los dos sistemas espaciales: el cósmico (concéntrico)
y el local (cuadrícula cartesiana)

La interacción de los dos sistemas da lugar a una representación básica o primaria del orden espacial percibido por cualquier individuo, puesto que facilita la expresión de las distancias y de la orientación N-S, E-O. El ejemplo de Lubrín ilustra muy bien esta forma de representación espacial. Tomando como centro el pueblo de Lubrín, su párroco, Juan Ignacio Gallardo realiza en 1774 este croquis en el que localiza los lugares que confinan con la villa en un radio de tres leguas: Bédar, Antas, Vera, Zurgena, Arboledas, Albanchez, Cóbdar, Uleila del Campo y Sorbas. Asimismo añade los despoblados de Cabrera y Teresa, distantes de Turre legua y media; el de Serena, perteneciente a Bédar del que dista media legua corta hacia el sur, y el de Portilla, anejo de Cuevas. Juan Ignacio Gallardo da noticia de dichos despoblados, reseñados en el mapa a un tamaño notablemente

más pequeño que el resto de poblaciones; de este modo hace corresponder su representación visual con su categoría poblacional. No obstante, se destaca el icono de Cabrera. Tal vez tenga en esto algo que ver el hecho de que en dicho lugar se sigan practicando oficios religiosos dirigidos a los habitantes de la Sierra de Cabrera:

En la dicha Teresa sólo se encuentran vestigios de cimientos y algunas paredes. En Cabrera no sólo esto, sino algunas casas habitadas en calidad de cortijos por aquellos labradores. Se conserva la iglesia antigua en donde se hace el cumplimiento de los preceptos anuales por el párroco de dicho Turre y se venera no sé qué imagen con su fiesta cada año. Aquí concurren a oír misa todos los dueños habitadores de dicha sierra, siendo de cargo de su beneficiado, cada día dispuesto, el subir a decirlo.

En este particular universo circular, personalizado, se localizan además otros hitos espaciales significativos para los habitantes de Lubrín, como la Garganta del Ciervo, paso obligado entre Lubrín y Sorbas: «Se pasa para ir a ella un estrecho que forman dos sierras muy encumbradas que llaman la garganta del Ciervo, que atraviesa el camino que llevo referido»¹⁴. O el pago llamado El Marchal Grande, en el camino que va de Lubrín hacia Levante. Este pago es reseñado en el croquis por ser el lugar donde «se ha hecho el descubrimiento del célebre

¹⁴ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Sorbas, por Don José Contreras de la Cruz, 1774. Diccionario Geográfico de Tomás López. Almería. Mss. 7294. B.N.

amianto»¹⁵ del que parecen sentirse bastante orgullosos, según se desprende de las palabras de Don Diego de Fuentes remitidas al cura de Lubrín en una carta que luego éste adjuntaría a la suya para dar noticia de tal “prodigio de la naturaleza” al geógrafo Tomás López:

Muy señor mío y verdadero dueño: ya podemos lisonjearnos, sin género de vanidad, que nuestra amada patria haya logrado salir de la oscuridad habiéndose hecho célebre con el amianto que se ha encontrado en sus montes. Nunca hubiera yo discurrido que el nombre de Lubrín hubiese hecho tanto ruido en la mayor parte de las universidades; ni cómo habría yo de creer que, con tanta particularidad, había de haber sido anotado en los más famosos gabinetes de nuestra España. (...) La vista del sitio donde se cría el amianto es una encumbrada montaña que se halla en el término de Lubrín, villa del reino de Granada en el obispado de Almería, sujeta al excelentísimo señor duque de Alba, a los 37 grados de altura hacia las costas del mar Mediterráneo, tres leguas de la antigua ciudad de Vera y Mojácar. El sitio donde se cría se llama el Marchal Grande, que es donde está el más purificado, aunque se encuentra en otras muchas partes de la misma montaña. El monte donde está la principal mina es, casi todo, de una tierra sebosa y crasa a manera de lo que compone el jaboncillo

¹⁵ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Lubrín, por Juan Ignacio Gallardo. Diccionario Geográfico de Tomás López. Almería. Mss. 7294. B.N.

de sastres. De esta tierra están formadas las piedras de aquel monte que son una costa de pizarra de un azul ceniciento, que el país llama toscas (...). Entre estas toscas es donde se halla el amianto¹⁶.

En el croquis de la derecha, entre las poblaciones que rodean a Lubrín se hace referencia explícita a un hito arquitectónico de valor defensivo como es el fortín o atalaya de Mojácar:

Esta ciudad [Mojácar] (...) se halla situada a los finales de sierra Cabrera en lo alto de un monte redondo, que se hace unos tres cuartos de legua del mar, casi circundada de un eminente cortado de piedra y tierra que impide su entrada, lográndose sólo dos, que la una es el camino de Vera por la parte del Levante, y la otra el de Turre por la de Poniente contrario. Tiene un castillo en la orilla de dicho cortado que mira al mar; allí se hace la plaza guarnecida de una compañía de soldados compuesta de aquellos mismos naturales. Por la parte del Mediodía, al par de dicha ciudad, hay un fortín o atalaya en el final de dicha sierra Cabrera que se frecuenta y custodia por dichos soldados, cuya distancia será de media legua muy corta¹⁷.

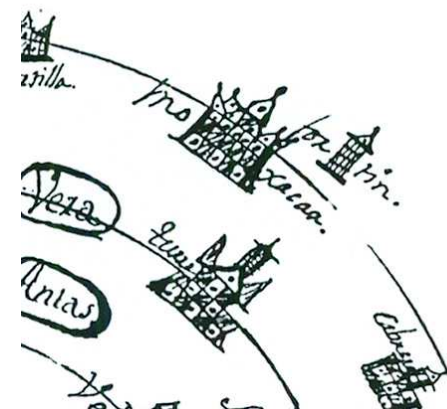
¹⁶ Carta de Don Diego de Fuentes al cura de Lubrín, respuesta al interrogatorio de la villa de Lubrín. Diccionario Geográfico de Tomás López. Almería. Mss. 7294. B.N.

¹⁷ *Ibidem*.

Resulta significativo que se incluya en este escueto croquis de las poblaciones que circundan a Lubrín un hito tan singular como es el fortín o atalaya de Mojácar, a pesar de encontrarse fuera del radio de circunferencia de tres leguas. En realidad, su representación es algo más que una simple referencia espacial: pone en evidencia la percepción del miedo ante los ataques de los piratas berberiscos que sentía la población costera aún en la segunda mitad del siglo XVIII. Por su situación estratégica, en la costa de Almería –como el resto de la costa del Reino de Granada- se instalaron numerosos enclaves defensivos; castillos y atalayas constituían elementos urbanísticos fundamentales en un entorno constantemente amenazado por la piratería. La amenaza berberisca no cedió en el siglo XVIII, prueba de ello son las nuevas fortificaciones que se levantaron durante ese siglo en el litoral andaluz y los testimonios de algunos ingenieros como Felipe Crame, proyectador del castillo de San José, quien relata una incursión de una «saetía de moros» en la playa de Los Genoveses que tuvo que ser rechazada por los propios trabajadores del castillo¹⁸.

No es de extrañar, por tanto, que estas construcciones se perciban inevitablemente como *hitos* espaciales en el horizonte visual cotidiano de los habitantes de estas localidades costeras; además de funcionar como objetos de referencia espacial por su visualidad, su significado simbólico –del miedo, la incertidumbre, el recelo, la amenaza- les reserva un lugar privilegiado también en

su imaginario colectivo. Aunque los contenidos de lo que llamamos “las geografías del miedo” sean distintos, siguen jugando un papel importante en la percepción del espacio.

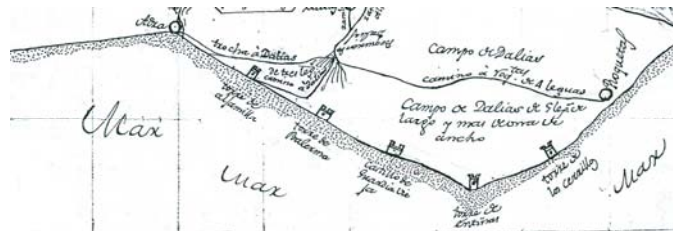


Lubrín, fragmento.

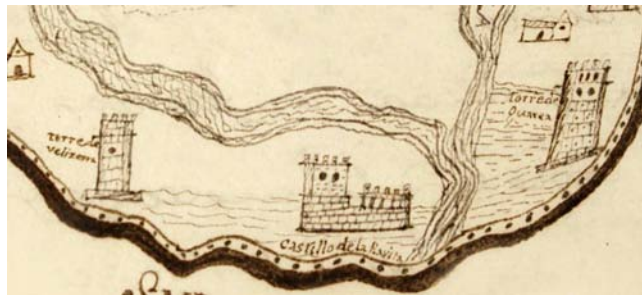
En definitiva, en estos universos circulares en los que se funden percepciones individuales y colectivas, se recogen además de puntos geográficos experiencias espaciales de diversa índole: la “conexión” o vínculo entre dos localidades (Lubrín y Sorbas) aunque sea a través de la estrechez que conforman dos sierras encumbradas –la garganta del Ciervo-, el “orgullo local” o la vanagloria de contar entre sus recursos minerales con un «prodigio de la naturaleza» como es el amianto, o la experiencia del “miedo” o la “inseguridad”

¹⁸ Testimonio recogido en la obra de los hermanos Juan y Jesús García Latorre: *Almería hecha a mano. Una historia ecológica*. Ed. Fundación Cajamar. Almería 2007. Pág. 240.

que viene representada por hitos de carácter defensivo cuya elección para ser incluidos en una representación tan escueta no puede ser gratuita.



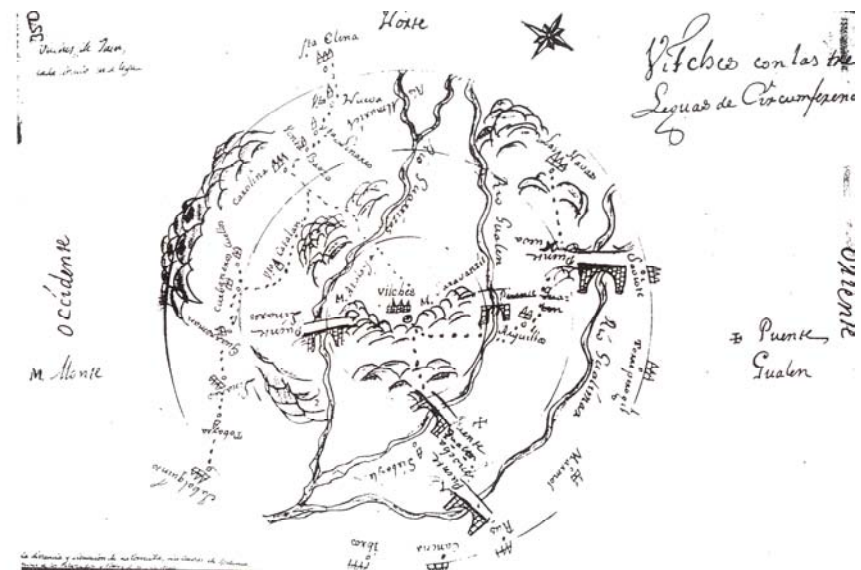
Dalías (Almería. Fragmento del croquis remitido a Tomás López)



Albuñol (Granada. Fragmento del croquis incluido en el Catastro)

Un universo circular y concéntrico es el que nos muestra también el croquis de Vilches. En las sucesivas esferas se van disponiendo las localidades que lindan con esta villa: al sur, Canena, Ibros y Rus; al este, Arquillos y Navas de San Juan, y en segunda línea Mármol, Torreperogil y Sabiote; al norte, La Carolina

y Santa Elena; y al oeste, los Cuellos, Carboneros, Guarromán, Linares y Jabalquinto. Todas ellas se ordenan linealmente, de forma ficticia, a lo largo de un horizonte circular. Hay una intención explícita por representar un mundo ordenado y armónico. Más que la localización exacta de las mismas, interesa apuntar un orden visual jerárquico basado en la distancia que guardan con respecto al centro, en este caso, con Vilches (Jaén).



Vilches (Jaén, croquis remitido a Tomás López)

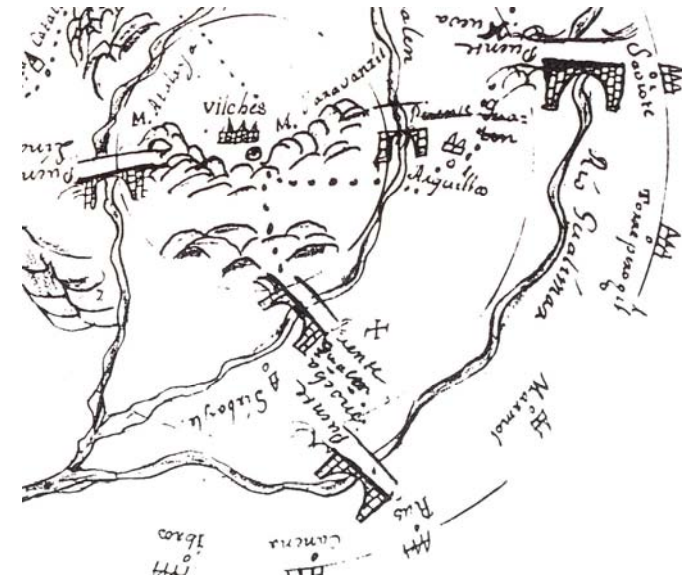
No obstante, a pesar de la intención de localizar, aunque sea de forma aproximada, los distintos núcleos de población colindantes con Vilches, es éste un

universo engullido por el paisaje físico. Su especial localización, en las estribaciones meridionales de Sierra Morena Oriental, dominada por la presencia de tres cuencas hidrográficas de cierta importancia, determina la representación mental y gráfica de la villa.

Vilches aparece encajada entre dos cerros que dominan la percepción paisajística de sus habitantes: el monte Jarabancil y el monte Atalaya. Hacia el oeste, a las espaldas de La Carolina, se localizan Los Cuellos, Carboneros y Guarromán, y mediante la representación convencional de montículos redondeados y sombreados aparece Sierra Morena. Pero más importantes aún que estas unidades físicas, son los tres ríos que dominan el entorno vital y visual de los habitantes de Vilches: el río Guarrizas, el río Gualén (Guadalén) y el río Gualimar (Guadalimar, afluente del Guadalquivir).

En este escenario de obstáculos físicos se intercalan líneas punteadas, esto es, los caminos que conectan los distintos lugares y villas que aparecen diseminados por tan toscos parajes; éstos se manifiestan como la única vía de escape, de salida y relación entre Vilches y las demás poblaciones del entorno. Y aún más decisivos que estas vías, los puentes; hasta cinco se contabilizan en el croquis, todos ellos dibujados con un tamaño desproporcionado. Precisamente es este tamaño y el detalle de su representación figurativa el que los convierte en centros visuales de la imagen. Esta singularidad visual se justifica por la notoriedad que alcanzan estos hitos en la representación mental y subjetiva de los habitantes de estos pueblos como elementos de enlace entre distintos espacios.

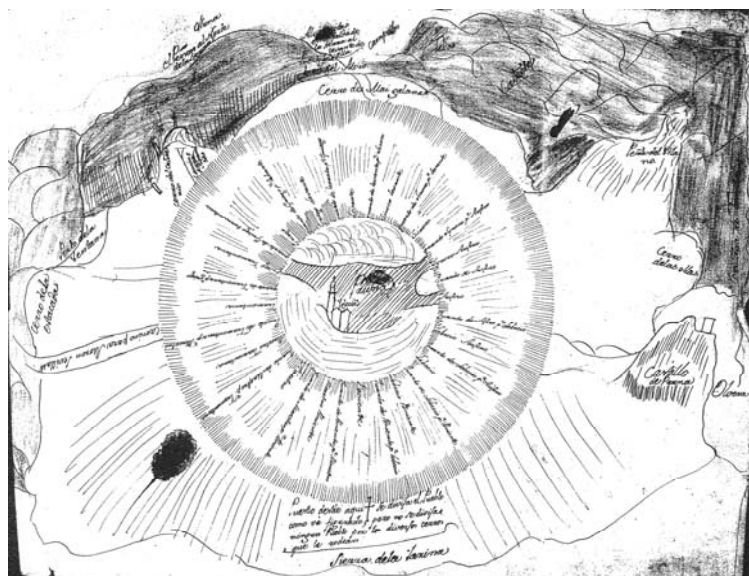
La imagen del puente como elemento superador de los obstáculos que impone la naturaleza alcanza aquí una clara expresión.



Vilches (Jaén, croquis remitido a Tomás López)

Por último, merece especialmente la pena dedicar unas líneas a la representación de Pruna (Sevilla). En esta ocasión, la configuración circular de la imagen no viene dada por la distribución de las poblaciones que lo rodean en esferas concéntricas de una legua, sino que el universo circular al que alude el

autor deriva más que nunca de una percepción subjetiva del paisaje: la de sentirse cerrado, mejor dicho, encerrado por él. En su momento apuntamos cómo el significado del ambiente se definía, en parte, en función del impacto emocional y de la atribución de cualidades afectivas al marco físico, de manera que las variables espaciales y físicas, así como los elementos objetivos del entorno se convertían, a partir de esa implicación del individuo, en un conjunto de elementos significativos para el sujeto. Éste traducía esas variables, en función del impacto emocional producido, en cualidades primarias como “grande o pequeño”, “agradable o desagradable”, “abierto, diáfano o cerrado y asfixiante”.



Pruna (Sevilla. Croquis remitido a Tomás López)

Aunque el dibujo no necesita mayor aclaración a este respecto, el cura y autor del croquis Don Juan Agustín Romero así lo expresa en el texto que acompaña al borrón: «está toda la villa rodeada de varios cerros, aunque hacia la parte de Poniente forma una explanada a dos tiros de escopeta»¹⁹. Dedicó varias páginas a nombrar uno por uno cada uno de los montes (hasta 14 dentro de su término), cerros, peñones y sierras que lo rodean, conformando ese paisaje montuoso que los circunda. Entre ellos destaca «la Sierra particular» de Algámitas o el Terril –referente económico y simbólico–, tan sólo a media legua de distancia de Pruna, hacia el Norte; el cerro «largo» de Maigalana en cuya falda y explanada se ubica la villa, o el cerro de las Ollas, el cerro de la Estacada o el del Calvario. Es en los derramaderos del Terril donde se localizan doce de los catorce montes que pertenecen a la villa (el Pilar, Breña del Moro, Dehesilla, Derramadero, Las Caras, Fuenprieta, Fuenfría, Cañada del Moral, Fuente del Duque...).

Esta particular situación de la villa de Pruna impide la visión panorámica. De hecho, así lo especifica el dibujante al pie del croquis: «Puesto desde aquí se divisa el Pueblo como va figurado, pero no se divisa ningún pueblo por los diversos cerros que lo rodean». Esta imposibilidad de observar y a la vez de ser observado, determina la visión de sí mismos. Es decir, la inaccesibilidad de su territorio influye en su propia percepción. No es ésta una percepción abierta y panorámica, de fácil intercomunicación viaria, sino la de un entorno cerrado, y por

¹⁹ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Pruna, por el cura D. Juan Agustín Romero (1786). Diccionario Geográfico de Tomás López. Sevilla, Mss. 7306 B.N.

ello, cercano y familiar que conduce a la representación de hitos concretos, reseñados con sus nombres propios (por ejemplo, Castillo de Pruna) y a una toponimia detallada de las unidades orográficas más conocidas o distinguibles. Ese escenario de familiaridades del que hablaba el geógrafo Constancio de Castro es identificado punto por punto por el conjunto de la población que le confiere denominaciones propias como las que dan a ese «cerro montuoso en cuya cumbre se levanta un peñón a manera de picacho de sierra que toca la cumbre de dicha sierra, que por estas escollado solo le llaman la Viudita ».

A pesar de la morfología de su territorio, se resisten al aislamiento, a que el suyo sea un mundo cerrado. Necesitan constatar la presencia, aunque sea invisible, de las demás poblaciones de la comarca. De este modo, las grafías de Algámitas, Osuna, Campillos, Teba, Cañete (la Real) y Olvera se insertan en el croquis, si bien de forma aleatoria. Asimismo, ese apéndice artificioso que le brota a Pruna de su vertiente noreste se descubre como vínculo indiscutible con el *exterior*, en este caso, con Morón, y a partir de ésta, con Sevilla, su metrópolis. No se representan porque la morfología del terreno no les permite divisarlos, sin embargo hacen constar que están ahí en ese afán por sentirse y mostrarse *arropados* en un entorno que les obstaculiza las relaciones con sus vecinos; pero también porque precisamente es a partir de esas relaciones con los “otros” que se definen así mismos como comunidad²⁰.

²⁰ Es el sociólogo y profesor americano Albert Hunter quien desarrolla este concepto en su teoría sobre la “comunidad simbólica”. En su obra *The symbolic ecology of suburbio* propone que el

Sin embargo, a pesar de su inaccesibilidad, o precisamente por ella, este paisaje montuoso de cerros redondeados interrumpidos por picos o peñones de considerable altura, como el peñón del Vilano «que domina al pueblo», se constituye en signo de identidad de la villa. Cerramos este apartado introduciendo una de las claves fundamentales para interpretar estas imágenes: el discurso sobre la *identificación* del grupo o comunidad rural con su entorno/paisaje.

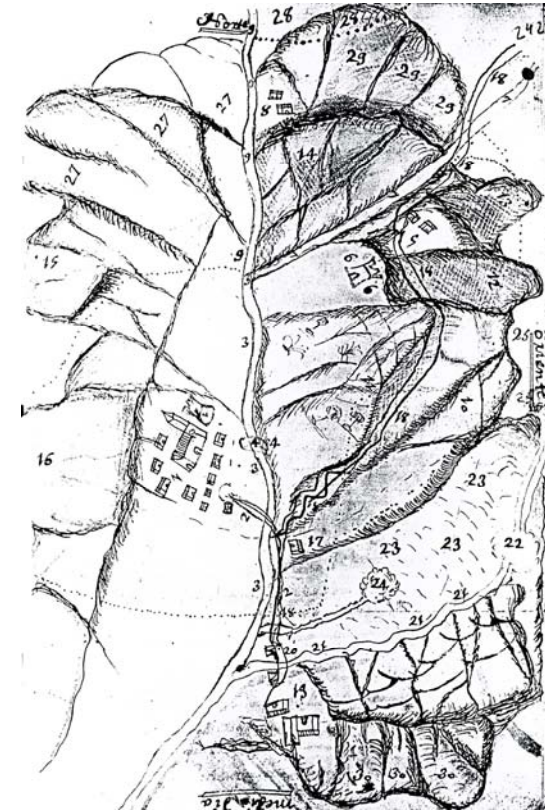
Venimos observando en las representaciones de estas poblaciones rurales un *reconocimiento* del entorno que llega al grado de *identificación* con el mismo. Queremos detenernos en este fenómeno de *identificación* entre comunidad rural/paisaje por considerarla fundamental para interpretar estos productos visuales.

Qué mayor grado de identificación con el paisaje que aquél que lleva al sujeto a situar su mirada en uno de sus componentes y a dibujar su entorno tomándolo como eje estructurante, esto es, como centro de la representación. Es lo que ocurre en las imágenes en las que observamos unos intrigantes *Paisajes invertidos*.

proceso de construcción social de una identidad comunitaria surge de las interacciones que los miembros de un territorio local tienen con los de fuera.

VIII. 2.2. PAISAJES INVERTIDOS

Entre nuestro material nos encontramos con representaciones en las que una determinada unidad paisajística -casi siempre un río-, considerada un hito espacial, es decir, un *elemento de significado* para el conjunto de la población, es situada en el centro geométrico de la composición. Esta elección dará lugar a *paisajes invertidos* como el de Colomera, Pinos Genil, Nieves, Mecina Fondales y Notáez, en Granada; el de Carmona en Sevilla; o el de Darrical en Almería, por citar algunos ejemplos. En todos estos croquis (pertenecientes tanto al conjunto de los remitidos a Tomás López como a los del Catastro), el dibujante sitúa su mirada en el curso fluvial, elemento notablemente significativo para la villa por su proximidad, su valor de uso o por su trascendencia simbólica. También, por su papel como elemento organizador del espacio. El río funciona como eje divisorio del entorno: compartimenta, separa, fracciona el término en dos planos, uno de los cuales se dibuja abatido para enfatizar esta función divisoria. Este eje longitudinal se sitúa en el centro de la composición, concretamente en su centro geométrico, determinando la distribución del resto de los elementos. Una imagen gráfica que se corresponde con una representación mental en la que el valor simbólico del agua, unido a su valor económico y a la función de organizador espacial que ejercen los cursos fluviales, llevan a colocar a estos en una posición privilegiada.



Colomera (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

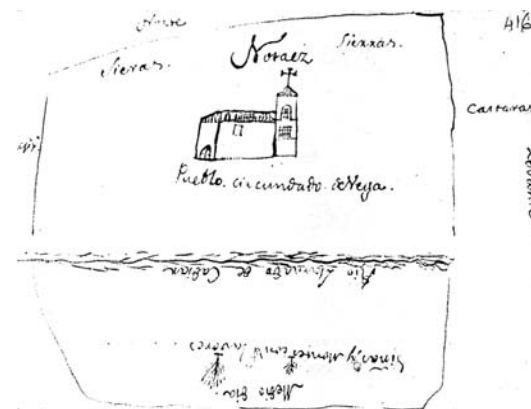
El río Colomera «que nace a las cuatro leguas de Colomera en sitio que llaman la Puerta Alta», permite, por su beneficio, el cultivo de huertas y sus frutales, sobre todo, «peras de invierno, las mejores de Europa». Asimismo, dicho río «cría los mejores peces del arzobispado y por sus producciones llamaban a

este pueblo en otro tiempo el de las cinco pes, que eran: pan, peces, pernils, peras y perdices»²¹. Por tales beneficios se justifica que el río de Colomera se erija en eje de la imagen de villa, como traducción gráfica de una imagen subjetiva en la que éste supone una verdadera seña de identidad para la comunidad rural. Colomera no se entiende por parte de sus habitantes sin su río; tampoco sin los siete cerros *propios* que lo circundan.

De Granada también hemos de destacar los dos croquis que conservamos de Notáez. Tanto el escueto borrón enviado a Tomás López como el dibujo recogido en el Catastro de Ensenada, muestran al río Cádjar como eje longitudinal ubicado en el centro geométrico de la composición. En ambas representaciones el plano situado en la parte inferior del dibujo aparece invertido con respecto al plano superior. Resulta interesante cómo en ambas imágenes, a pesar de pertenecer a autores y fechas distintas, se recurre al mismo esquema de representación.

En los dos croquis se evidencia una imagen similar del río Cádjar a su paso por los lugares de Notáez y Almegíjar: en primer lugar es el recurso que permite el riego de sus *cortas* vegas, y en segundo lugar, constituye—por su artificial rectitud—una tajante línea divisoria: en la orilla norte, la población y la vega, al sur, la Sierra de Contraviesa, útil, no obstante, por abastecer de leña al común. Recurso y obstáculo. Eje de separación. Pero también punto de

confluencia de las dos orillas. Lo que queda al otro lado, a pesar de la separación, forma parte de un conjunto que se percibe desde un centro unificador, el propio río.

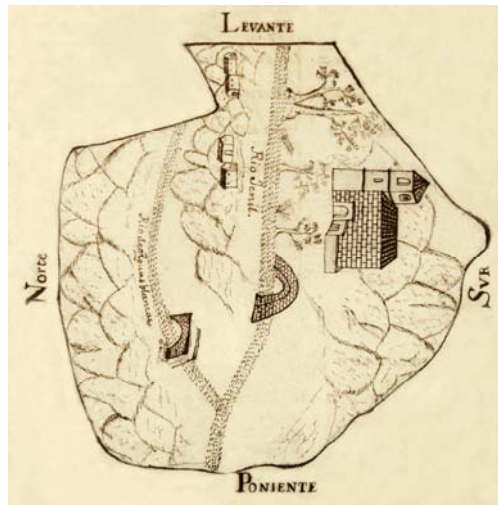


Notáez (Granada. Croquis remitido a Tomás López)

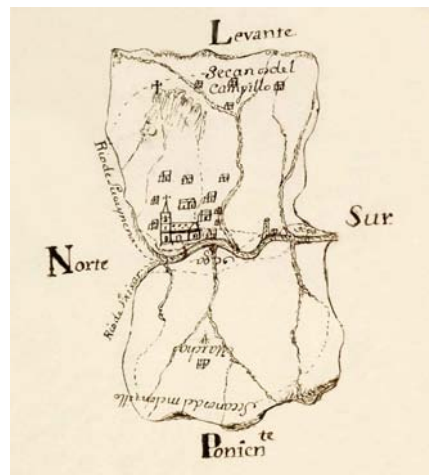


Notáez (Granada. Catastro de Ensenada)

²¹ Respuesta al interrogatorio de la villa de Colomera (1795). Diccionario Geográfico de Tomás López. Granada, Mss. 7303. B.N.

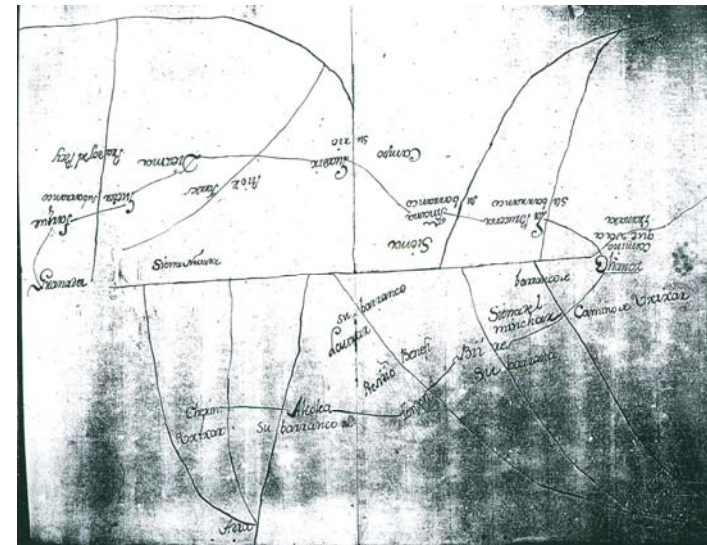


Pinos Genil (Granada. Catastro de Ensenada)



Darrical (Almería. Catastro de Ensenada)

También la cumbre de una sierra como la de Sierra Nevada puede convertirse en eje longitudinal que sirve de orientación para la ejecución del mapa, como ocurre en el croquis de Ohanes.



Ohanes (Almería. Croquis remitido a Tomás López)

Pero lo importante de estas imágenes es el interrogante que nos suscita: ¿qué ocurre en los procesos de percepción espacial de estos individuos para que un determinado elemento del paisaje funcione como *centro*, como punto de

anclaje de su mirada? ¿Qué mecanismos llevan a convertir a un hito paisajístico concreto en eje de sus representaciones subjetivas?

VIII. 3. CENTRO / IDENTIDAD

La particular forma que tienen de dibujar sus localidades en relación con el medio en el que se insertan nos lleva a hablar de un proceso de *identificación* de estas comunidades rurales con su entorno paisajístico. Es este un proceso psico-social complejo que, sin embargo, se detecta perfectamente en la manera en la que elaboran sus representaciones, en ese protagonismo que dan al medio físico que les envuelve y en el modo en el que se dibujan en él.



Doña Mencía (Córdoba. Catastro de Ensenada)

VIII. 3.1. PAISAJE E IDENTIDAD SOCIAL

Este fenómeno trasciende el discurso simple de la *dependencia* económica de estas comunidades rurales con el medio físico para introducirnos en aquél otro basado en los conceptos de identidad social y apropiación del espacio²². El psicólogo social británico Henri Tajfel definía el concepto de "identidad social" como aquella parte del autoconcepto de un individuo que se deriva del conocimiento que posee de su pertenencia a un grupo social, juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia²³. Una ampliación de este concepto lleva a afirmar que además de los grupos sociales, la identidad social se deriva de la afiliación o pertenencia a otras categorías como las socioprofesionales, grupos étnicos, religiosos, nacionales, etc. con los cuales los sujetos se identifican generando un conjunto de autoatribuciones y heteroatribuciones que definen los contenidos de esta identidad²⁴.

²² Tres de los estudios principales en los que nos hemos basado para desarrollar estos aspectos son los de Sergi Valera y Enric Pol Urrutia: "El concepto de identidad social urbana: un aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental" en *Anuario de Psicología*, nº 62, 1994; Sergi Valera "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social" en *Revista de Psicología Social*, nº 12, 1997; y Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrutia: "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre los hombres y los lugares" en *Anuario de Psicología*, nº 36, 2005.

²³ Tajfel, Henri: *Grupos humanos y categorías sociales*. Ed. Herder. Barcelona, 1984.

²⁴ Valera, Sergi: "Estudio de la relación entre el Espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social" en *Revista de Psicología Social*, nº 12, 17-30

Sin embargo, en los últimos años se viene detectando un esfuerzo por parte de algunos teóricos –psicólogos ambientales y sociales, sobre todo- por incluir la dimensión espacial en esta concepción de la identidad social de los grupos. Dichas voces tratan de definir el papel que juega el entorno en la génesis, desarrollo y mantenimiento de la identidad social de grupos y comunidades. Su tesis básica se fundamenta en la afirmación de que la identidad social se conforma no sólo a partir de la autoconciencia de pertenecer a un grupo sino, además, del sentimiento de pertenencia o afiliación a un entorno significativo en el cual dicho grupo se desenvuelve e interacciona. Es decir, el espacio o el entorno se convierten en una categoría social más de las que se utilizan para definir la identidad de los grupos.

Como afirman Enric Pol y Sergi Valera, el entorno, con un significado socialmente elaborado y compartido, puede servir de base para la definición de grupos sociales. Dicho de otro modo, los escenarios físicos en los que el individuo desarrolla su vida cotidiana juegan un papel fundamental en la configuración de su identidad. Esto ocurre porque la identidad del lugar, entendida como «el conjunto de cogniciones referentes a lugares o espacios donde la persona desarrolla su vida cotidiana y en función de los cuales el individuo puede establecer vínculos emocionales y de pertenencia a determinados entornos» es considerada como un elemento de continuidad de la propia identidad del individuo o del grupo.

Estos investigadores cuando hablan del papel del entorno en el proceso de construcción de identidades sociales, se refieren fundamentalmente a los

entornos urbanos. Para ellos, los *espacios simbólicos* que inciden en la conformación de las identidades grupales son elementos de la estructura urbana – físico-arquitectónico- con los que los individuos se identifican; es esta identificación con dichos elementos del entorno urbano los que le hacen percibirse como iguales, y por tanto, como pertenecientes a un grupo, y a la vez, como diferentes a otros grupos. Sin embargo, nosotros, ampliamos esos *espacios simbólicos* al Paisaje. En ese sentido, el concepto de *identidad topológica*²⁵ del que hablan los psicólogos ambientales, podemos precisarlo o concretarlo con el de *identidad paisajística*, esto es, la que se produce entre el grupo y su entorno/paisaje.

Son varias las dimensiones que dotan de contenido a los espacios o entornos para que éstos acaben convirtiéndose en signos de identidad: una dimensión social, psicosocial, conductual, temporal, pero sobre todo, una dimensión territorial y simbólica. Los límites geográficos, las características o particularismos ambientales o físicos, son factores que contribuyen a definir la identidad de un lugar y, por ende, a los grupos que lo habitan y se identifican con él. Asimismo, el conjunto de significados, de asociaciones simbólicas, contenidos ideológicos en definitiva, configuran estos lugares como *espacios simbólicos* para la comunidad y, en consecuencia, garantes de su propia identidad. Lynch se refiere a este último aspecto con la expresión “imaginabilidad ambiental”. Un

²⁵ Iñiguez, Lupicinio y Pol Enric (comp.): *Cognición, Representación y apropiación del Espacio*. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1996.

espacio, para que sea generador de identidad debe contar con «unas características físicas y estructurales tales que tengan la capacidad de proporcionar a los sujetos una imagen mental vigorosa, vívidamente identificada y poderosamente estructurada»²⁶. Y junto a esa imaginabilidad ambiental, una imaginabilidad social, entendida como el conjunto de significados subyacentes a dicho espacio.

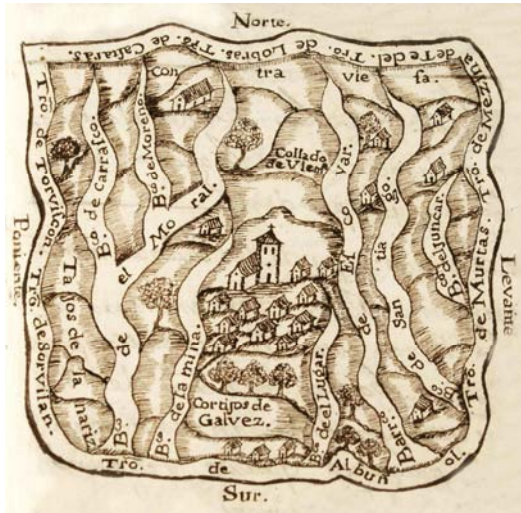
Advertimos, pues, sobre la ineficacia de redundar en la idea elemental y obvia de que los grupos o comunidades aparecen siempre localizados en un determinado entorno con el cual establecen relaciones de diversa índole, sobre todo económicas, para pasar a reflexionar sobre el papel que dicho entorno –en este caso, paisajístico-, juega en la construcción de la *identidad social* de esos grupos o comunidades.

¿Por qué nos hemos detenido es explicitar estos aspectos? Porque observando nuestras fuentes, en particular, la forma en la que representan sus localidades, esto es, insertas en un paisaje notablemente significativo, definiéndose a partir de sus límites naturales, de la morfología de dicho paisaje, de su uso y de su concepción simbólica, podemos hablar de un proceso de *identificación* de estas comunidades con su entorno/paisaje que va más allá del determinismo geográfico o de la dependencia económica. Podemos aportar evidencias visuales sobre esta relación entre Paisaje/Identidad social.

En su momento, cuando analizamos la representación de los límites apuntamos la idea de cómo estas líneas, más que divisiones administrativas estrictas, debían interpretarse como intentos de definición del grupo como comunidad unida mediante lazos de dependencia o solidaridad. Ahora toca hablar de las particulares características del paisaje circundante como agente activo en este proceso de construcción de la identidad de la localidad.

Ya sea mediante la adopción de un punto de vista anclado en uno de sus componentes o unidades más relevantes –un río, un valle, etc.- a los que sitúan en el centro geométrico de la composición dando lugar a esos paisajes invertidos, o convirtiendo esas unidades del paisaje en hitos espaciales, en definitiva, en centros visuales destacados en la composición, una cosa está clara: la especial relevancia concedida al paisaje como seña de identidad de estas comunidades rurales.

²⁶ Valera, Sergi: “Estudio de la relación entre el Espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social”, en *Revista de Psicología Social*. Nº 12, 1997.



Albondón (Granada. Catastro de Ensenada)



Beires (Almería. Catastro de Ensenada)

Incidimos en la idea de que se trata de una *dependencia* o relación entorno/comunidad que supera la dimensión económica –medio físico como fuente de recursos-, pues de lo que se trata es de considerar al espacio como una categoría social más que contribuye a la definición de sí mismos. Por tanto, aunque se reconozca la correspondencia o identificación habitual entre paisaje rural y espacio agrícola, evidenciado en nuestras imágenes mediante la alusión continua a elementos del paisaje agrícola –vegas, sistemas de regadío, tipos de cultivo, etc.-, no podemos excluir otras identificaciones o dimensiones en la relación entorno/comunidad.

Como apunta Paul Claval, geógrafos e historiadores han dedicado demasiados esfuerzos a estudiar, en virtud del privilegio concedido a tal identificación entre paisaje rural y espacio agrícola, a los propietarios de la tierra, a los campesinos y sus estrategias económicas, y ningún esfuerzo a indagar en el papel que juega el paisaje rural en la construcción de las identidades sociales. En este sentido afirma que el paisaje es utilizado por las comunidades rurales occidentales, sobre todo a partir del siglo XVIII, como un medio de diferenciación social con respecto a comunidades vecinas²⁷. Claval mantiene que durante los siglos XVIII y XIX las ciudades comenzaron a ejercer una importante influencia en su hinterland rural, a consecuencia de la cual, las poblaciones rurales iniciaron un

²⁷ Claval, Paul: "The languages of Rural Landscape" en Hannes Palang y Helen Sooväli: *European Rural Landscape. Persistence and Change in a Globalising Environment*. Kluwer Academic Publishers. The Netherlands, 2004.

proceso de *construcción* de su propia identidad frente a estas influencias del medio urbano y frente a otras comunidades colindantes.

En este proceso de *construcción* de su propia identidad, las comunidades rurales tomarán al paisaje como fuente de particularismos y singularidades. Conformarán su propia imagen como comunidad a partir de aquellos atributos físicos, naturales o ambientales, que la caracterizan y, por ende, la diferencian. Enfatizan la dimensión natural del paisaje rural al considerarlo expresión de su propia identidad, de manera que un determinado rasgo ambiental, físico o morfológico se convierte en signo de la identidad de la villa o lugar: su pendiente o inclinación, su orografía, hidrografía, el tipo de vegetación o suelos, etc.

En estrecha relación con ello, la toponimia adquiere un importante papel en este tipo de investigaciones, pues nos permite acceder a la percepción de las características del paisaje por parte de la población local y cómo éstas se erigen en signos distintivos.

Aquí sólo podemos apuntar esta posibilidad como una interesante línea de trabajo ya que sería necesario un estudio detallado de esta toponimia para poder llegar a tales conclusiones. Por ahora nos conformamos con señalar, al menos, su utilidad para acceder a las interpretaciones del territorio. De hecho, además de mostrarnos la dimensión natural de un paisaje que se erige como signo de identidad de las poblaciones que lo habitan, la toponimia representa una interesante “teoría del lugar”: «El conjunto de nombres geográficos de un término

municipal, su microtoponimia total, puede leerse como un texto que representa una teoría del lugar, contada desde la vida y el trabajo de sus pobladores»²⁸.

La toponimia constituye, por tanto, un medio fundamental para acceder al conjunto de percepciones que la población local posee de su propio entorno: no sólo de su dimensión natural, sino también de su dimensión pragmática, sentimental y simbólica.

Un topónimo se ancla a un paraje tras larga tramitación pragmática. Si inicialmente el nombre responde a un asombro de primer poblador o a una constatación, generalmente de carácter práctico, su pervivencia posterior depende de una función de uso: la diferenciación con respecto a otros predios por razones de pertenencia, acceso o valor simbólico²⁹.

Con estas premisas, podemos entender que la toponimia también cumpla su función en la determinación de la identidad social urbana y de los espacios simbólicos. S. Valera afirma frente a aquellos que consideran la toponimia espacial como un conjunto de etiquetas identificativas sin contenido, que ésta juega un importante papel en los procesos de apropiación espacial. Porque «nombrar es

²⁸ Riesco Chueca, Pascual: “Tierras nombradas, tierras queridas: el Paisaje, base de la convivencia y archivo histórico”, en *Primeras Jornadas Transfronterizas de Educación Ambiental*. Zamora, 2007.

²⁹ *Ibidem*

delimitar, constituir una realidad, representarla a uno mismo y a los otros»³⁰, podemos hablar de *paisajes lingüísticos* que contribuyen a la construcción de la identidad de los lugares.

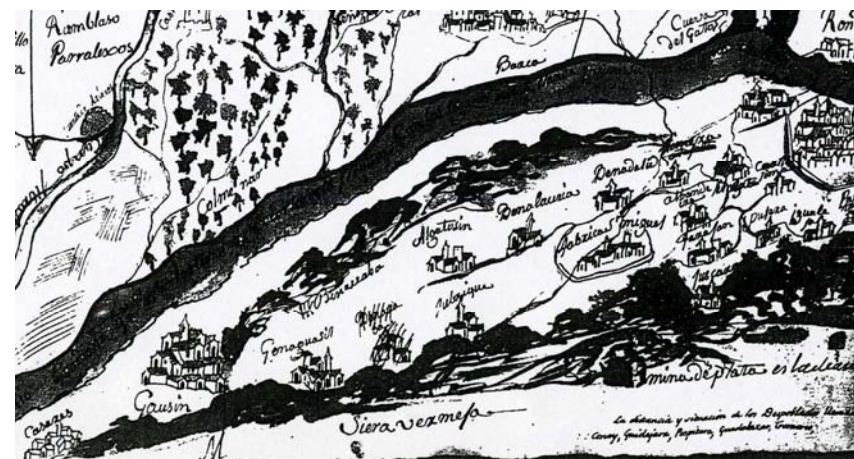
No podemos dejar de señalar, finalmente, la contribución del estudio de los topónimos a las investigaciones sobre Historia ecológica. Los paisajes del pasado pueden reconstruirse a partir del legado toponímico que se conserva, por ejemplo, en documentos históricos como éstos. A este respecto podemos aludir al trabajo realizado por los hermanos García Latorre sobre los bosques desaparecidos de Almería³¹. Rastreando estos icono-textos, junto al auxilio de otras fuentes, han podido reconstruir la imagen ecológica de dicha provincia, descubriendo en ella importantes conjuntos forestales.

Como síntesis teórica y visual de todo lo dicho hasta este momento, vamos a detenernos en el análisis de dos casos concretos: los croquis de Benalauría y Cortes de la Frontera (actual provincia de Málaga).

Como hemos apuntado en varias ocasiones, la percepción del espacio se ve mediatizada por la experiencia del sujeto. «El sentido del lugar, la representación territorial y los comportamientos y expectativas territoriales están afectados por la heterogeneidad de las experiencias personales»³². Esta aseveración encuentra un buen ejemplo en las representaciones de Cortes de la

Frontera y Benalauría. Sus croquis nos muestran dos visiones muy diferentes – tanto en el contenido como en la forma– de un espacio que abarca, prácticamente, el mismo territorio. Separados ambos municipios tan sólo por dos leguas, se presentan a sí mismos y a su entorno como dos micro-mundos muy distintos. Cada uno con sus propias señas de identidad.

El punto de vista del observador se desplaza de Cortes de la Frontera a Benalauría y a partir de ahí, la visión del paisaje no sólo se traslada sino que se expande.



Cortes de la Frontera, fragmento.

³⁰ Iñiguez, Lupicinio y Pol, Enric (coord.): *Cognición, representación y apropiación del Espacio*. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1996.

³¹ García Latorre, Jesús y García Latorre, Juan: *Almería hecha a mano*. Ed. Fundación Cajamar. Almería, 2007.

³² María Ángeles Durán: "Paisajes del cuerpo" en Joan Nogué (ed.): *La construcción...Op.cit.* pág 29



Benalauría, fragmento.

En el dibujo de Benalauría el espacio se dilata haciendo surgir del blanco nuevos trazos; lo que era invisible e incluso inimaginable en el croquis de Cortes de la Frontera se torna ahora en un nuevo paisaje atravesado por realidades contundentes: el río Genal con sus múltiples ramificaciones; a sus orillas, molinos,

y en torno a él las viñas. Las sierras adquieren nueva magnitud y los municipios parecen haber encontrado un emplazamiento más preciso. Las distancias ganan en longitud por la experiencia de un espacio que se conoce porque se ha recorrido. Como decíamos en los primeros capítulos, el “recorrido” puede considerarse como un instrumento que descubre el paisaje dotándolo de significados³³. También es una práctica de conocimiento, en este caso, de las dificultades, obstáculos y quiebros del camino; nos descubre la verdadera dimensión espacial de las distancias. Basta con observar en ambas representaciones, por ejemplo, la distancia que media entre Algatosín y Jubrique.

Para Cortes de la Frontera, en cambio, este es un espacio homogéneo e indeterminado; su desconocimiento conduce al titubeo a la hora de emplazar el lugar de Benarrabá, y esa duda les lleva al tachón. Lo que para el autor de Cortes de la Frontera es sólo un hueco entre dos sierras, «terreno de *moros*», para el de Benalauría constituye su *espacio de vida* y como tal, lo abarrota con los elementos que fundamentan su paisaje, su economía, sus relaciones...

Su horizonte vital es un horizonte circular en cuyo centro geométrico se emplaza la villa. A partir de ese centro impuesto categóricamente (Benalauría), descubrimos una mirada que se proyecta 360° alrededor descubriendo un espacio dominado por las unidades más significativas del relieve, con nombres propios: sierra de Líbar, río Guadiaro, río Genal, Sierra Bermeja y esas otras “sierras” que lo delimitan por el norte, sin nombre pero con una presencia incontestable. En ese

³³ Francesco Careri, *Walkscape: el andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

paisaje natural se insertan los distintos municipios que forman parte de la Serranía de Ronda, como un elemento más supeditado a la fuerza abrumadora del entorno físico.

Frente a la representación convencional de los núcleos de población mediante viviendas apiñadas entorno a un edificio central (casi siempre una iglesia), el autor de Benalauría recurre de nuevo a la esfera. Es la expresión visual de una conciencia espacial articulada en función del observador. El contorno, además, refuerza el sentimiento de unidad local, de comunidad, en un paisaje que les desborda. Aparecen como unidades añadidas conscientemente a posteriori a un paisaje que hace alarde de su magnitud y que, sin duda, contribuye a la definición de sí mismos. Sin embargo, resulta interesante constatar cómo esa naturaleza, pese a su magnificencia, aparece adulterada por el cultivo de las viñas y atravesada por vías que favorecen el desplazamiento por su piel escarpada (como el carril que parte de Ronda para el campo de Gibraltar).

Decíamos que ambos croquis mostraban dos concepciones espaciales muy distintas de un mismo territorio. Cada uno interpreta su entorno a tenor de sus experiencias. Es decir, existe un vínculo entre las experiencias cotidianas y las nociones de lugar. Un determinado espacio se constriñe o se dilata en función de la *imagen* que se posea del mismo y de la que se quiere proyectar. En este sentido, hay diferencias notables en la forma en que se dibujan cada uno de los dos municipios con respecto a las localidades que tienen a su alrededor. Cortes de la Frontera se muestra como una entidad municipal que poco que tiene que ver

con los pequeños lugares que conforman la Serranía de Ronda a las que presenta como dos conjuntos distantes (al norte y al sur) con los que no establece ningún nexo de unión. Se muestran como dos espacios lejanos y cerrados: el del plano inferior, rodeado por dos cadenas montañosas que se fuerzan en la composición para ligarlas por sus extremos, el conjunto del plano superior, se cierra con una delgada línea, pero suficiente para aislarlo. Es más, Cortes de la Frontera se dibuja a sí misma rodeada de blanco, haciendo más explícita la diferenciación y el distanciamiento. Es evidente que las relaciones existen, que los vínculos entre las comunidades, ya sean económicos, jurídicos, políticos, religiosos, son indiscutibles, pero no siempre se hacen manifiestos porque tal vez interese marcar la diferencia y la distancia con unos lugares poco estimados.

La sierra ya montada que forma un hueco, hasta la sierra Bermeja no se encuentran otros despoblados que de Moros y es, como a usted no se le oculta, que los Romanos sólo poblaron en tierras de labor que eran todos sus caudales y los Moros procuraron terrenos agrios, contentos con viñas, sedas, árboles frutales, poniendo poco cuidado en las dos especies de granos principales.³⁴

En cambio, en el croquis de Benalauría, tanto Sierra Bermeja como las sierras que lo limitan por el oeste en un eje longitudinal norte-sur permanecen

³⁴ Respuesta al interrogatorio de Cortes de la Frontera. Diccionario Geográfico de Tomás López. Málaga. Manuscrito 7303. Volumen Granada-Málaga.

paralelas, no convergen sino que son el marco natural de un espacio vivo, surcado por esa gran arteria hídrica. Aquí, las relaciones con el resto de localidades se explicitan desde el mismo momento en que se representan todas de idéntica manera, como unidades que pertenecen a un conjunto; solamente en pequeños matices visuales – en la amplitud del área de la circunferencia- podemos detectar pequeñas distinciones entre los núcleos como traducción de contrastes de distinto tipo, por ejemplo, demográficos. Asimismo, ese esfuerzo por evidenciar las relaciones entre las distintas poblaciones se observa en la rectitud de esa vía –el carril- que partiendo de Ronda atraviesa los obstáculos montañosos para continuar hacia el sur, rompiendo la contundencia de esa masa pedregosa que los delimita.

Por su parte, la representación del partido de Antequera encierra algunas claves visuales que nos ayudan a interpretar esa “mirada” que se proyecta sobre el territorio. La concepción de un espacio organizado administrativamente se corresponde con la expresión gráfica de los límites, las jurisdicciones, las localidades dependientes junto con aquellas que no lo son. Se define a partir de todo aquello que le da sentido como cabeza de partido³⁵: sus jurisdicciones

³⁵ Según el *Compendio de las ciudades, villas, lugares, aldeas y otras poblaciones del distrito de la Real Chancillería de Granada*, publicado por Jesús Marina Barba en *Justicia y Gobierno en España en el siglo XVIII*. Granada, 1995, el partido de Antequera estaba compuesto por: la ciudad realenga de Antequera, los lugares de Cuevas altas, Cuevas bajas, Mollina, Fuente de Piedra, Humilladero, Valle de Abdalajís –de jurisdicción pedánea de Antequera- y las villas de señorío que siguen: Valle de Abdalajís, Castillo de Cauche, Villanueva de Tapia, Bobadilla, La Peña, Sierra del Codo, Archidona, Algaidas, Trabuco, Zauzedo, Theba, Campillos, Hurdales, Puebla de Almargin y Peña Rubia.

pedáneas y los enclaves señoriales que escapan a ella. Por lo que contiene y por lo que queda fuera de su control. No basta un icono, ni la referencia a una leyenda situada al margen, sino que los hace presentes mediante la especificación de sus topónimos. Necesita rodearse de escritura para concretarse a sí misma. La conciencia de esa complejidad administrativa le lleva a la simplificación de las formas en su empeño por ordenar un espacio que se muestra tozudamente discontinuo y superpuesto. De este modo, un punteado homogéneo individualiza esos islotes jurisdiccionales, asignándoles una misma categoría.

Un espacio político, pero también económico, dependiente de un recurso tan fundamental como el agua que le aporta su energía a los molinos³⁶, pequeños asteriscos adheridos a las líneas que representan el Arroyo del Alcázar, el Arroyo de las Abelfas y el Río de la Villa.

El teórico del paisaje J. B. Jackson escribió en 1984 lo siguiente:

Ningún paisaje puede comprenderse mientras no lo percibamos como una organización del espacio, mientras no nos preguntemos a quién pertenecen o quién usa esos espacios, cómo se crearon y cómo cambian³⁷.

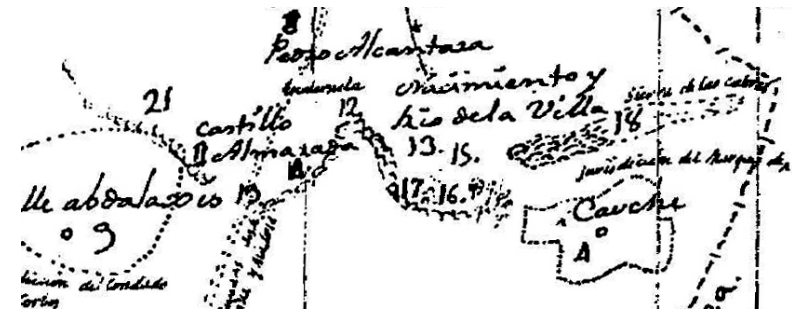
³⁶ El autor del mapa va a especifica de qué tipo son: «Trabajan con el agua del Río de la Villa, 22, molinos de harina, el uno invernizo, dos batanes, un molino de papel de estraza y se construye otro para blanco. En la Peña de los Enamorados, un molino de harina y un batán; en la Bobadilla otro de cada especie. En el Arroyo del Alcázar y en el de las Abelfas dos molinos de papel estraza y en este un batán. En la Peña dos batanes».

³⁷ Citado en Joan Nogué (ed.): *La construcción social del paisaje*. Madrid, 2007.

Inquietudes con continuidad en el tiempo. La percepción de un orden, una coherencia no sólo estructural sino formal del espacio habitado, el sentido de pertenencia, de exclusión, identidad y uso son constantes que sobreviven al tiempo; también al olvido, mediante su expresión visual en estas representaciones.

Pero no todo lo que se expresa en el mapa queda reducido a esos dos planos –político/administrativo y económico-; también se manifiestan los hitos de referencia simbólica; elementos naturales y construidos que constituyen centros de significado, “lugares” cargados de sentido, de evocaciones. No sólo son signos físicos que se erigen como referencias espaciales sino que su distinción en el territorio nos traslada a esa dimensión perceptiva en la que lo visual se funde con las sugerencias y los recuerdos, individuales y colectivos. Elementos reconocibles en el escenario geográfico de Antequera y reconocidos por sus gentes que dan sentido a la noción de “lugar” como espacio de significados fundados en la experiencia. Así, la definición de su territorio no sólo se realiza en plano –distancias, superficies, límites, ejes longitudinales, caminos- sino también en su vertical; la verticalidad que adoptan castillos, torres, el Convento de San Pedro de Alcántara y especialmente algunas sierras. Se dibujan como componentes de su entorno, pero también como elementos identitarios que contribuyen a definir la ciudad antequerana. La sierra del Torcal, la de Abdalajís y la sierra de las Cabras se particularizan gráficamente frente a aquellos conjuntos más alejados (Mollina, Camorra) cuya desvinculación perceptiva –y afectiva- tiene su correlato visual en

un trazo punteado que apenas nos deja adivinar que se trate de un conjunto montañoso.



Sierra del Torcal y Sierra de las Cabras



Sierra de Mollina y Sierra de Camorra

Ese escenario de familiaridades del que nos hablaba Constanancio de Castro queda expresado gráficamente desde el momento en que se decide la

distribución de elementos en la composición. La concepción de “lugar” de la que venimos hablando, con sus contenidos físicos y simbólicos, determinada por la *vivencia* de ese espacio, su experimentación y comunión con él, lleva a ese abigarrado conjunto de elementos entorno al núcleo antequerano. Aquello que define a la ciudad de Antequera y que viene determinado por una familiaridad espacial derivada de la experiencia y de la cercanía se sitúa en el plano inferior de la composición creado por el eje divisorio del río Gualhorce (Guadalhorce). Hacia arriba, sólo el puente de Lucena –dispositivo superador de esa división u obstáculo territorial-del que parten los tres grandes ejes que la comunican con Sevilla, Granada y Madrid. Frente a la visión rígida del mundo rural en la Edad Moderna como inmóvil y aislado, en la práctica totalidad de los croquis se destaca este elemento de unión y comunicación entre comunidades, y adquieren una relevancia muy significativa, a pesar del mal estado en el que se suelen describir en todos los libros de viajes o tratados económicos. Es la comprensión de un espacio conectado más allá de la conciencia de sus límites; de movilidad, de tránsito, donde la ubicación de las posadas, mesones y ventas adquiere carácter de necesidad.



Caminos hacia Granada, Sevilla y Madrid

Aparte de esto, sólo algunos puntos de referencia y un pequeño fragmento del río Genil que cierra el contorno del término; el resto del curso ya no importa porque no les pertenece. Lo demás, un vacío de color blanco.

VIII. 3.2. APROPIACIÓN DEL ESPACIO

Este *reconocimiento* del paisaje, la *identificación* que se produce entre la comunidad y su entorno y el control que ejercen sobre éste, proceden de unos mecanismos previos de apropiación basados tanto en la acción-transformación ejercida en esos espacios como en una identificación simbólica con los mismos. Esta noción de *apropiación* es utilizada por los psicólogos ambientales y sociales como concepto que integra y unifica los fenómenos que acabamos de analizar, es decir: la relación entre identidad y lugar, el espacio simbólico y el apego o sentimiento de afiliación al entorno, y es definida como «el proceso por el que un Espacio deviene para la persona (y el grupo) en lugar “propio”»³⁸. Resulta pues, un concepto clave para comprender todo este discurso sobre la *identificación* del que venimos hablando.

Apropiarse de un lugar no es sólo hacer de él una utilización reconocida sino establecer una relación con él, integrarlo en las propias vivencias, enraizarse y dejar la propia impronta, organizarlo y devenir actor de su transformación. Puede ser también acotarlo para limitar el acceso sólo a los elegidos, aceptados, y con ello diferenciarse de los demás, situar su lugar en la sociedad especificándose y oponiéndose

La importancia de estos mecanismos de *apropiación* radica en que a través de ellos los individuos y grupos cargan de significado a un espacio y lo integran como elemento representativo de su identidad social.

Dichos mecanismos se desarrollan a través de dos dinámicas: la acción-transformación y la identificación simbólica. Es decir, los grupos implementan mecanismos de apropiación del espacio que habitan, por una parte, mediante la intervención activa. En el ámbito rural, estas intervenciones se fundamentan en la puesta en cultivo de sus suelos, en su aprovechamiento para la ganadería, en la instalación de norias y molinos, en la edificación de cortijos, en el diseño de estructuras para el regadío, etc. Estas dinámicas de acción-transformación imprimen su huella en el paisaje/territorio y a partir de su lectura podemos interpretar usos y prácticas de estos grupos, así como los significados que le asignan a sus paisajes.

En el plano de las representaciones observamos cómo este mecanismo de apropiación del espacio mediante la acción-transformación del territorio tiene su correspondencia visual en el registro de todas aquellas realidades y elementos que son fruto de tal intervención –cultivos, instalaciones, parcelación, etc.-. Es decir, la *apropiación física* del territorio se recoge, a la vez que se refuerza, mediante los procesos de percepción y representación. En nuestras imágenes comprobamos, por tanto, cómo estas estructuras, recursos y elementos (sistemas

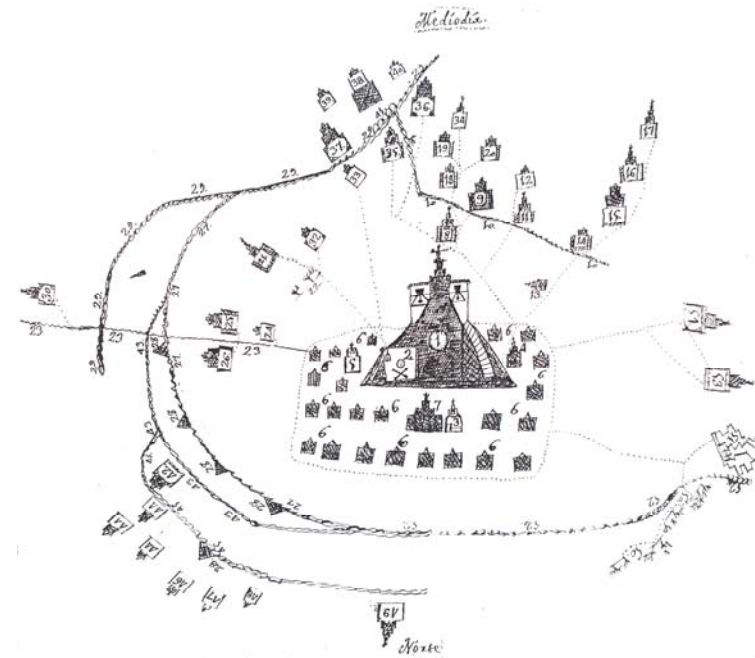
³⁸ Vidal Moranta, Tomeu y Pol Urrutia, Enric: “La Apropiación del Espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares” en *Anuario de Psicología*. Vol. 36, nº3, 2005.

de parcelación y cultivo, cortijos, molinos, etc.), concebidos por la población como hitos espaciales o elementos de significado, se distribuyen en la composición superponiéndose a esa dimensión natural del paisaje, complementándolo, pero sobre todo, reforzando el concepto de apropiación y pertenencia territorial.

En su momento comentamos a propósito de la representación de molinos y batanes en los croquis, su aportación a nuestra interpretación sobre la *imagen del agua* en estas comunidades rurales. Esta lectura se complementa con esta otra inspirada en los mecanismos y estrategias de apropiación del espacio, no sólo en el plano físico, sino en el de las representaciones subjetivas. La plasmación gráfica de estos hitos del paisaje rural - sobre todo molinos, puentes, cortijos, ventas y ermitas-, además de a una función descriptiva, responde a esa necesidad o inclinación por *marcar* el espacio que se concibe como “propio”.



Benamejí (Córdoba. Catastro de Ensenada). Fragmento



Castilleja del Campo (Sevilla. Croquis remitido a Tomás López)

En segundo lugar, los individuos o grupos elaboran estrategias de apropiación del espacio basadas en mecanismos cognitivos y psicológicos más complejos, como la identificación simbólica: «por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno (...); se auto-atribuyen

las cualidades del entorno como definitorias de su identidad»³⁹. Este proceso de identificación simbólica, derivado de ese *reconocimiento* del entorno, se evidencia en nuestro material en el protagonismo que adjudican al entorno paisajístico en la representación que estas localidades hacen de sí mismas. Su imagen es la de unas poblaciones que *se reconocen* en el paisaje, en sus características singulares, en sus obstáculos y ventajas, en su supeditación al mismo, también en su control. La identidad del entorno o lugar se manifiesta como una continuidad de su propia identidad como comunidad y en este sentido es utilizado como medio de *diferenciación* frente a otras poblaciones rurales. Lo veíamos en los ejemplos de Benalauría y Cortes de la Frontera: la representación que hacen del paisaje circundante traduce a términos visuales un determinado concepto de sí mismos, de las poblaciones vecinas y del entorno en el que se inscriben.

Además de estos dos mecanismos de apropiación del espacio, a tenor de lo observado en nuestras fuentes podemos hablar de una tercera estrategia de apropiación: la ideológica. El entorno tanto urbano como paisajístico va a recoger o plasmar de alguna forma los contenidos ideológicos que sustentan y determinan a una sociedad, o en particular, a los grupos que lo habitan. Esta afirmación entronca con la idea desarrollada en la primera parte de este trabajo a propósito de los *paisajes culturales* y que podemos resumir en las palabras de Sergi Valera: «las formas espaciales pueden ser consideradas formas culturales en tanto en

cuanto son la expresión de ideologías sociales imperantes en un determinado contexto»⁴⁰.

Cuando se decide situar en el centro geométrico de una representación el dibujo de una iglesia se está sancionando la concepción de un espacio ideologizado. No resulta suficiente la lectura basada en una interpretación, digamos, arquitectónica o urbanística en la que la elección de ubicar en el centro de la imagen el icono eclesiástico se justificaría por la notabilidad visual del edificio o por constituir uno de los nodos fundamentales de la trama urbana. Siendo cierta esta observación, no nos parece por sí sola adecuada para interpretar la naturaleza de las percepciones territoriales de estas sociedades rurales.

La articulación de la composición en función de un elemento central tan significativo, la forma en la que éste es representado –tamaño, grado de detalle, etc.- y la relación –en términos plásticos- que guarda con las demás unidades compositivas, nos lleva a elaborar una interpretación más compleja en la cual entran en juego el concepto de *identidad*, el discurso del poder, el fenómeno del simbolismo y, sobre todo, el contenido ideológico.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Valera, Sergi y Pol Urrutia, Enric: "El concepto de identidad social urbana: un aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental" en *Anuario de Psicología*, nº 62, 1994

VIII.4. CENTRO / IDEOLOGÍA

Basta con echar una rápida ojeada a nuestros documentos visuales para detectar en la mayoría de ellos el dibujo del mismo motivo en su centro geométrico: el núcleo de población por la cual se interroga. Ya hemos dado suficientes explicaciones sobre este hecho según tomemos en consideración el objetivo informativo de la representación, el método de ejecución o la lógica perceptiva. Pero si, además, ese centro se identifica con un icono de una fuerte carga ideológica como es la iglesia, a esas lecturas tendremos que añadir la de la apropiación ideológica del espacio.

A este respecto, resultan interesantes las siguientes palabras de Luis Maldonado, pues nos introducen en la sugestiva cuestión de la geografía simbólica:

El centro es un punto de convergencia, de intersección (y de intercesión, por lo tanto), de coordinación y ordenamiento, de equilibrio y armonía entre diversos puntos, líneas, planos, entre un arriba y un abajo, un detrás y un delante. En la circunferencia, todos los puntos equidistan de él. La fijación de un centro supone la proyección o creación de un horizonte. El caos es reducido a orden, a cosmos. La “cosmificación” de un territorio equivale a su transformación en

universo ordenado y armónico, gracias a ese centro. Por lo cual, ese lugar “central” es considerado lugar sagrado⁴¹.

También Arnheim, desde la perspectiva de la composición visual, afirma que «el centro como el lugar hacia el que todo converge y del que emana el poder decisivo, puede conceder la primacía por su mera posición a una zona u objeto que de no ser así carecería de relieve visual»⁴².

El hecho es que la consideración de ese centro o lugar «hacia el que todo converge» nos lleva a profundizar en nuestra investigación, por lo que podemos aportar desde esta perspectiva espacial, en el tema de la sacralización del espacio.

VIII. 4.1. PAISAJES SACRALIZADOS

Una manera de enfrentarse al binomio Espacio-Sacralización por parte del historiador es contrarrestando el vértigo que pueden producir dos conceptos como estos, tan abstractos y complejos, y descendiendo, en consecuencia, a la escala de lo tangible, a los elementos contables, a las unidades visibles que pueden

⁴¹ Maldonado, Luis: *Introducción a la religiosidad popular*. Santander, 1985. Capítulo “Los lugares: Santuarios, Ermitas, Romerías”

⁴² Arnheim, Rudolf: *El poder del centro*. Ed. Alianza. Madrid, 1988

identificarse, cuantificarse y ubicarse. De este modo, un método habitual de trabajo lo constituirá la búsqueda de cualquier rastro de “lo sagrado” en un espacio perfectamente acotado, es decir, la inspección de sus rincones con el fin de encontrar esa capilla, oratorio, ermita, santuario, cruz callejera, homacina o imagen que nos ilustre sobre un fenómeno de propaganda religiosa, aculturación, manifestación de la religiosidad popular, exaltación de la fe cristiana... Esta búsqueda se completará con la identificación, descripción y clasificación de esos testimonios religiosos dentro de una tipología, así como con un estudio de su evolución histórica. Para esta labor se dejarán asistir por un variado elenco de fuentes documentales que les permita seguir la pista de aquellos elementos de arquitectura menor⁴³ que se dice se erigieron en tal esquina, calle, plaza o paraje donde continúan como documentos “vivos” hablando por sí mismos, o que sin embargo desaparecieron para siempre dejándonos como legado tan sólo unos despojos de mampostería, un hueco en la pared, el nombre de una vía o una escueta referencia entre las turbias palabras de un viejo documento.

Los dibujos del Catastro de Ensenada y los del Diccionario Geográfico de Tomás López han servido en algún que otro trabajo con este fin. Por citar algún ejemplo cercano de esta metodología de trabajo, hace ya más de una década y a propósito de la sacralización del espacio en la costa granadina que Miguel Luis

López Muñoz acudió a los dibujos del Catastro de Ensenada y del Diccionario Geográfico de Tomás López para inventariar y ubicar el conjunto de ermitas y oratorios en los territorios de las vicarías de Almuñécar, Salobreña, Motril y Berja en la primera mitad del siglo XIX⁴⁴. En esos casos los dibujos fueron utilizados como testimonios fidedignos de la realidad física, esto es, como pistas para la localización e identificación de determinados elementos de arquitectura religiosa menor. El proceso sería el siguiente: el historiador traslada la información visual que les proporcionan los dibujos al campo de trabajo; observa y compara, reconoce, comprueba e identifica sobre el terreno aquello de lo que da noticia el documento. Efectivamente, es este un método de trabajo válido para un determinado tipo de indagaciones; pero no el único.

Si nos quedamos en la tradicional concepción de los instrumentos cartográficos como meros “espejos de la naturaleza” estaremos mutilando gran parte de su valor informativo⁴⁵. Ciertamente es que los mapas o planos con los que trabajamos no se corresponden con el tipo de documentos que estamos acostumbrados a manejar en la ciencia cartográfica, no obstante, a pesar de sus particularidades, puesto que tratan de plasmar la configuración del espacio geográfico, pretendemos exigirles igual que a aquellos un mínimo de

⁴³ Un pormenorizado estudio de estas manifestaciones de arquitectura religiosa menor puede consultarse en la obra de Yolanda Olmedo Sánchez: *Manifestaciones artísticas de la Religiosidad popular en la Granada Moderna. Estudio de la Arquitectura religiosa menor y de otros espacios de devoción*. Universidad de Granada. Granada, 2002.

⁴⁴ López Muñoz, Miguel Luis: “Ermitas y oratorios en las vicarías de la costa granadina a comienzos del siglo XIX” en *Anuario de estudios de la costa granadina*, 3, 1991.

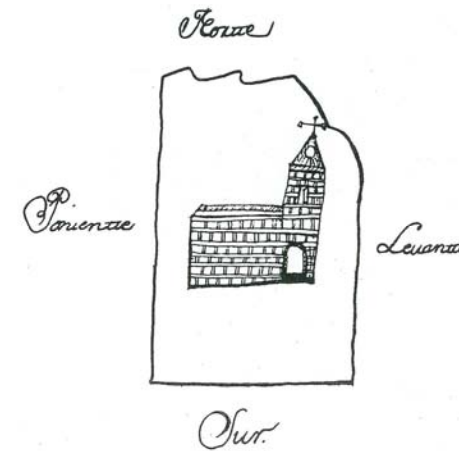
⁴⁵ Harley, J.B. en varios de sus artículos recogidos en el libro póstumo *La nueva naturaleza de los mapas*, Fondo de Cultura Económica, México 2001, realiza una crítica feroz a esta tradicional concepción de los mapas, instrumentos que para él suponen sistemas de códigos totalmente subjetivos.

correspondencia con la realidad. Y aunque lo tienen, no es ahí únicamente donde radica su interés.

En este sentido, en lugar de identificar y describir de forma pormenorizada estos hitos, vestigios o manifestaciones de la religiosidad popular, elegimos desplazar nuestro foco de atención para fijarlo, más que en estos elementos religiosos, en sus observadores. Nuestros interrogantes irán dirigidos, una vez más, a averiguar cómo perciben estas comunidades rurales dichos hitos y cuál es el significado que les asignan en su contexto territorial. Es decir, en lugar de utilizar estas imágenes como documentos de contraste con la realidad, vamos a trabajarlas desde su interpretación como objetos culturales. Concretamente, en la línea que venimos siguiendo: como testimonios de un *discurso* sobre la concepción del territorio.

Este modo de proceder dará como resultado, no un estudio histórico-artístico sobre las iglesias, ermitas, santuarios, calvarios o cruces diseminadas en el ámbito rural andaluz del siglo XVIII, sino que nos proporcionará la panorámica sobre un paisaje que se percibe como algo más que un espacio económico o político-administrativo por los grupos que lo habitan.

Se trata, por tanto, de utilizar estas imágenes no para obtener el dato histórico o artístico sino para reflexionar acerca de las construcciones simbólicas y apropiaciones ideológicas de los paisajes del pasado. En definitiva, para adentrarnos en esas geografías simbólicas que cargan de contenido los espacios humanos.



Villanueva del Arzobispo (Jaén. Catastro de Ensenada)

VIII. 4.2. TOPOGRAFÍAS RELIGIOSAS

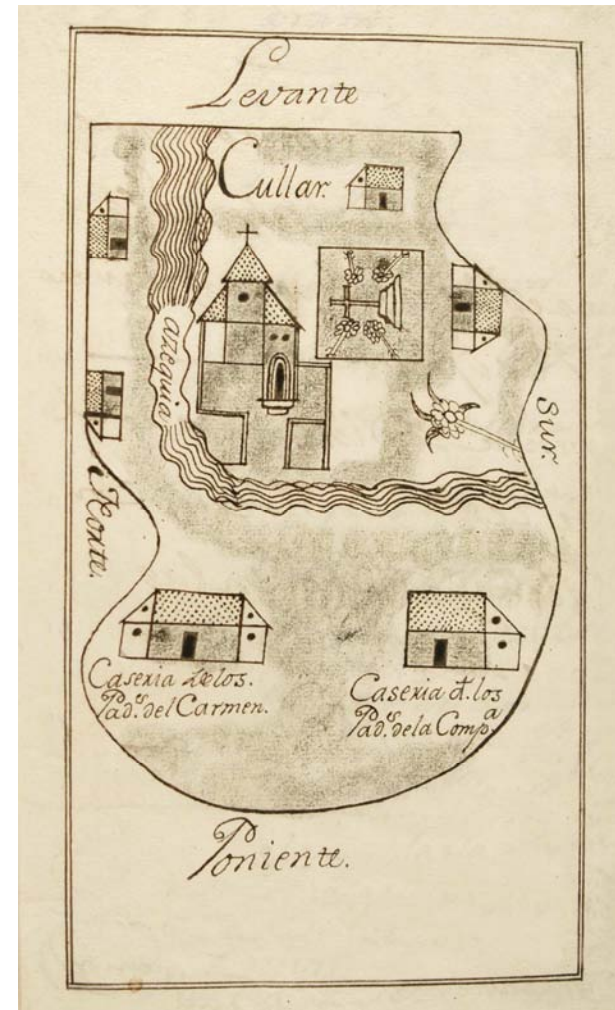
La convivencia con los signos sagrados que jalonan sus lugares cotidianos, la incuestionable presencia física e ideológica de la Iglesia como institución de Poder y, en definitiva, la atmósfera de sacralidad que impregna aún –a estas alturas del llamado “siglo de la razón”- el quehacer diario de la población rural andaluza, se conjugan para dibujar en la conciencia espacial de los individuos una geografía donde tienen cabida no sólo las montañas, ríos, bosques, vegas, molinos, cortijos... sino también el templo, la ermita, la cruz y el calvario. Y no como meros elementos anecdóticos sino como referencias inevitables en sus esquemas de

organización espacial como consecuencia de la significación que adquieren en sus representaciones mentales.

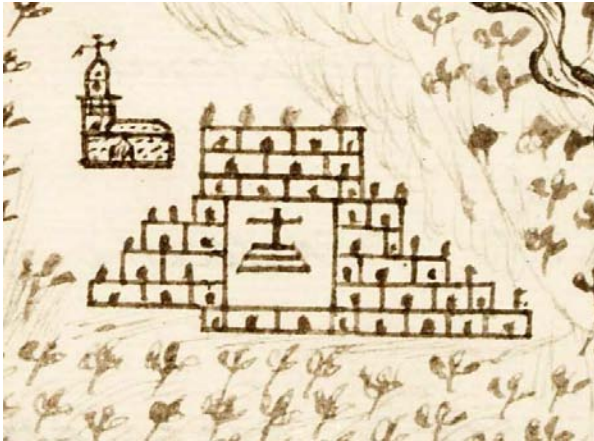
Dando rienda suelta a su "pericia" gráfica los autores de los dibujos recogerán en el papel lo más característico de su entorno. El alto grado de abstracción de estas imágenes, o dicho de otro modo, la notable selección y simplificación de la realidad representada, lejos de ser un impedimento para el análisis y la interpretación, los facilita. Al representar *lo esencial* nos están ofreciendo aquellos elementos del paisaje rural especialmente significativos, no sólo desde el punto de vista visual o funcional sino simbólico. Así se explica, por ejemplo, que a pesar de lo insignificante que pueda resultar visualmente la cruz de la plaza de una Iglesia en una representación a vista de pájaro, ésta se recoge en más de un dibujo, y no sólo eso, sino que se magnifica y sitúa en un lugar preferente.



Moreda (Granada. Catastro de Ensenada)



Cúllar Vega (Granada. Catastro de Ensenada)



Bentarique (Almería. Catastro de Ensenada). Fragmento

Se nos ofrece, por tanto, un paisaje de connotaciones topográficas, económicas, político-administrativas, pero también simbólicas e ideológicas. Y es que la percepción de su entorno es la de un espacio de múltiples dimensiones acorde con las múltiples experiencias y relaciones que el hombre establece *con* y *en* su medio. Frente a ese paisaje poliédrico, de contenidos diversos, la cartografía oficial nos da la visión de un territorio *uniforme* en el que el único discurso posible es el del Poder. De ahí la importancia de atender a este tipo de representaciones espaciales para obtener una visión alternativa sobre el territorio, distinta y complementaria a la que nos proporciona la cartografía científica escudada tras los principios de la técnica, la objetividad e imparcialidad.

Entre las relaciones y experiencias que el hombre establece y desarrolla en sus escenarios de vida, la religiosa es una de las más trascendentes, no sólo por el papel que desempeña en sus conciencias sino también por la implicación que tiene en la transformación y organización del territorio. También en su concepción simbólica.

Habitualmente se alude a la dimensión temporal del fenómeno religioso en tanto que factor determinante de los distintos *tiempos* de la vida del hombre. «El tiempo se percibe, se mide y se data, en su corta duración de todos los días y de todos los años, que era el tiempo que interesaba a los que lo vivían, con medidas litúrgicas y nomenclaturas del santoral»⁴⁶. Sin embargo, no podemos olvidarnos de su dimensión espacial. La religión cristiana, tanto en su faceta de poder institucionalizado como en lo que atañe a las prácticas y experiencias de religiosidad popular, se materializa y manifiesta a nivel espacial. Tim Unwin en su capítulo sobre “Religious dimensions of European cultura” nos recuerda cómo «El Cristianismo ha ayudado a dar forma al paisaje europeo a través de la formalización de una organización parroquial y diocesana, así como por la creación de importantes elementos simbólicos en el paisaje».

Las implicaciones espaciales del fenómeno religioso es un tema harto complejo que comprende un amplio abanico de contenidos, perspectivas y enunciaciones. Entre ellas, a nosotros nos interesa destacar junto a estas huellas

⁴⁶ Egido, Teófanos: “Mentalidad y percepciones colectivas”, en León Carlos Álvarez Santaló y Carmen María Cremades Griñán: *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen. II Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna* 1992. Universidad de Murcia. Murcia, 1993.

“ideológicas” materializadas en el paisaje bajo la forma de edificios o manifestaciones arquitectónicas menores (templos, ermitas, calvarios, etc.), todo ese *orden* o *discurso* espacial (intangibles pero reales) basado en jerarquías, relaciones de poder, estrategias de control, apropiación territorial, etc. que establecen.

En nuestras imágenes encontramos reflejadas ambas realidades. Sobre la primera, la realidad de los objetos materiales o hitos religiosos que son incorporados a estos esquemas de representación espacial –templos, santuarios, ermitas, cruces, calvarios, etc.– como elementos portadores de connotaciones religiosas o ideológicas, no resulta necesario incidir más. Sin embargo, sí resulta interesante abordar, como lo haremos a continuación, ese discurso en el que se conjugan los conceptos de diferenciación espacial y la asignación de significados específicos, las estrategias de apropiación espacial y la construcción de identidades colectivas.

Para acometer el primero de estos aspectos, el de la utilización de los iconos religiosos como instrumentos de diferenciación espacial, resulta conveniente dedicar previamente unas líneas a esclarecer esa distinción entre lo que León C. Álvarez Santaló denominó la *religión de la inteligencia* y la *religión de las vísceras*. Con estas expresiones se refería este autor a esa supuesta antítesis que tuvo lugar en la Edad Moderna entre una *religión clerical* fundamentada en la reflexión, la doctrina y la capacidad de crítica y la *religión popular* tildada de

oscura, ignorante, inocente, crédula, supersticiosa y fetichista⁴⁷, evidenciada a partir de la proliferación de ermitas, santuarios, capillas, calvarios, cruces callejeras, y los comportamientos y actitudes religiosas que se asocian a ellos. Hablamos de “antítesis supuesta” en el sentido de que, como señala Santaló, a pesar del maniqueísmo en la opinión de los protagonistas, el esquema no resulta tan simple ya que: «El ámbito religioso contiene en sí mismo una ambigüedad esencial que diluye las fronteras entre lo racional y lo irracional, entre la idea y el sentimiento, el análisis y la adhesión». De este modo, no es fácil determinar el límite o la frontera entre la religión institucional u oficial y la religiosidad popular.

El primer error que hay que desmontar es identificar la religión popular con la religiosidad del pueblo, de las clases inferiores de la sociedad (...). La religiosidad popular no estaba ligada a jerarquías sociales; era una manera de sentir, de *vivir* la religión⁴⁸.

No resulta fácil fijar dicho límite porque, como afirma Domínguez Ortiz, tal límite no existe más que para la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que no sólo se estableció una frontera sino que «se cavó una fosa» entre ellas. Si bien el siglo XVII significó el apoteosis de una religiosidad popular alentada, inventada e incluso dirigida desde las más altas autoridades eclesiásticas, la segunda mitad

⁴⁷ Álvarez Santaló, León Carlos (et. al.): “Control y Razón: la religiosidad española del siglo XVIII” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999.

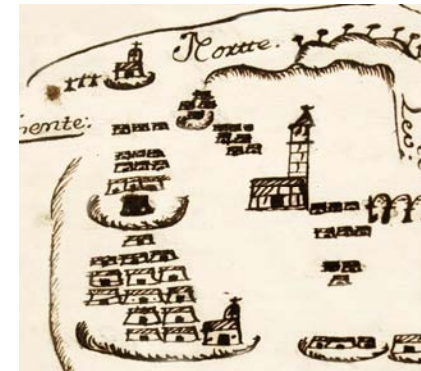
⁴⁸ Domínguez Ortiz, Antonio: “Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca” en Pierre Córdoba y Jean Pierre Etievre: *La fiesta, la ceremonia y el rito*. Casa de Velázquez, 1990.

del siglo XVIII, con sus nuevos aires ilustrados, pretende desacralizar –que no descristianizar- creencias y prácticas religiosas, eso sí, no siempre con un criterio lo suficientemente fundamentado o sistemático.

Sin embargo, siglos de exaltación piadosa no pueden borrarse de las conciencias en unos pocos años ni con la palabra ni la pluma de los más vehementes ilustrados. Las huellas dejadas en el territorio por esas prácticas de religiosidad popular con las que convivieron distintas generaciones, así como los ritos y ceremonias, en definitiva, los comportamientos sociales colectivos que llevaban aparejadas, difícilmente podían eliminarse de sus representaciones mentales en tan poco lapso de tiempo. Prueba de ello lo encontramos en nuestros documentos visuales.

Las manifestaciones de religiosidad popular expresadas en comportamientos lúdico-festivos o en rituales de devoción -romerías, procesiones, etc.,- y asociadas a una serie de signos sagrados que aparecen diseminados en el paisaje rural tales como santuarios, ermitas, calvarios, etc., compiten espacialmente en estas imágenes con la expresión religiosa por excelencia del cristianismo: el templo. En muchos de los croquis que venimos analizando encontramos a modo de hitos espaciales tanto unos como otros elementos religiosos. Su coexistencia en estas representaciones desdibuja esa frontera entre lo racional, lo verdadero y ortodoxo y lo irracional, lo ingenuo, supersticioso y anacrónico. Ambas dimensiones del fenómeno religioso tienen cabida en estas imágenes: tanto la dimensión más espiritual como la que se prodiga en rituales de

piEDAD y veneración. Su conjugación a nivel espacial es la expresión de una síntesis inevitable que tiene lugar a nivel ideológico y comportamental: la que se produce entre la fe cristiana y la experiencia religiosa, entre el dogma o la doctrina y el rito o ceremonia.



Lúcar (Almería. Fragmento croquis Catastro de Ensenada)

Ahora bien, ambas devociones, aunque forman parte indisoluble del fenómeno religioso en su conjunto –alimentándose y enriqueciéndose mutuamente-, quedan fijadas a un ámbito espacial concreto al que imprimen un significado específico. Si observamos las imágenes comprobaremos que frente a la presencia incontestable de la iglesia en ámbito *urbano* –entendiendo aquí por

“urbano” el núcleo del pueblo⁴⁹-, las cruces, calvarios y ermitas aparecen en estrecha comunión con el *paisaje*.

En las comunidades rurales la Iglesia no sólo cumple con su función religiosa sino que se erige como núcleo de la vida social de la villa. Aparece como el enclave en torno al cual se organiza y desarrolla la vida de la comunidad. La parroquia asume un papel fundamental en lo que a la organización del espacio se refiere, por ejemplo, estructurando los diferentes barrios que se disponen a su alrededor. Este es un proceso que se inicia en el siglo XVI cuando tras la conquista castellana se remodelan los diferentes enclaves de población –ciudades y villas- para adaptarlas a la nueva cultura occidental y cristiana. De este modo, antiguas mezquitas se convierten en improvisadas iglesias desde las que la nueva oligarquía ejercerá funciones no sólo de cristianización sino de *castellanización* al convertirse en centros de control social.

Desde un punto de vista morfológico, este fenómeno conllevó la construcción de un espacio articulado en función de un edificio convertido en

⁴⁹ Queremos llamar la atención especialmente sobre este matiz para evitar malentendidos. No nos hacemos eco de las voces que se empeñan por asociar las prácticas y creencias de religiosidad popular exclusivamente al ámbito rural y campesino, excluyendo al medio urbano de una devoción considerada de segunda categoría. Al contrario, la ciudad se muestra como un escenario magnífico para estas prácticas; prueba de ello son la multitud de ejemplos de arquitectura religiosa menor (capillas, oratorios) e innumerables signos sagrados (cruces, retablos callejeros, altares, etc.) que en ella se ubican y a través de los cuales se expresa dicha religiosidad popular.

símbolo del nuevo orden político y religioso: la Iglesia. Éste hito espacial acabó convirtiéndose, por tanto, en un elemento dominante del paisaje espiritual del individuo de la Edad Moderna, pero también de su paisaje visual y, en definitiva, de su universo vital.

Cuando comenzamos a trabajar con nuestro material resultó difícil escapar a la obviedad de algunas interpretaciones realizadas a propósito de este icono que se repetía en la mayoría de las imágenes. Prácticamente omnipresente en nuestros documentos visuales, a menudo nos impedía atender más allá de su exagerada o desproporcionada representación. Sin embargo, conforme profundizamos en cuestiones relacionadas con la Geografía de la Percepción y la Psicología y Percepción Ambiental, descubrimos que la hegemonía de este icono en los croquis estudiados no sólo responde a una cuestión de morfología urbana. No se dibuja en un lugar preferente de la composición ni de forma destacada únicamente porque se trate de uno de los edificios más notables (en tamaño y calidad de la construcción) del conjunto urbano, fácilmente apreciable y distinguible por los habitantes, sino que hay que adentrarse en el universo de los significados y de las asociaciones simbólicas para elaborar interpretaciones que no caigan en el argumento fácil.

En el caso de los croquis enviados a Tomás López recordamos que se trata de representaciones ejecutadas principalmente por párrocos. La percepción del espacio decíamos que dependía de múltiples factores relacionados con el sujeto, entre ellos el sexo, la edad..., pero sobre todo el uso y acceso a dichos

espacios. Otros factores que inciden en la percepción sesgada de la realidad que tienen los individuos y grupos sociales son los valores culturales, sus experiencias, aspiraciones, etc. Horacio Capel lo resumía de la siguiente manera:

Cada hombre se mueve en un universo personal, organizado concéntricamente en torno a él. La esfera más inmediata es el medio de su actuación habitual, del que posee una información personal y directa (...). Lo más alejado estaría constituido por aquellos territorios de los que no posee más que referencias vagas⁵⁰.

No es de extrañar, por tanto, que en los mapas mentales de estos curas párrocos, sacristanes o capellanes, la Iglesia se alce como referente fundamental de sus escenarios de vida por lo que aquella significa: centro de trabajo, residencia, modo de vida, ejercicio de poder, identidad personal. La Iglesia, no sólo como componente físico del espacio sino como institución, domina sus horizontes vitales.

Pero además de los “paisajes personales”, este icono abarca también al ser social ya que la Iglesia se erige como centro dinámico de múltiples relaciones: no sólo religiosas sino también administrativas y económicas, familiares y vecinales, etc. La iglesia como centro aglutinador de espacios y grupos, adquiere el rango de símbolo de la vida en comunidad. Considerado como uno de los

edificios más representativos de la comunidad rural, en torno al cual se organizaba parte de la vida cotidiana, la iglesia no sólo constituye un centro físico, sino que se erige en *centro* de sus representaciones subjetivas o mapas cognitivos.

Por tanto, podemos hablar de un símbolo que aparece como *centro* en cada uno de los tres planos de los que nos venimos ocupando: el plano de la realidad física –iglesia como centro urbano, como centro de poder que articula el espacio -, el de las representaciones mentales –centro de sus escenarios de vida a partir del cual articulan el espacio percibido- y el de la composición visual.

En la gran mayoría de nuestras imágenes la población por la que se interroga es representada en el centro geométrico de la composición mediante el dibujo de una iglesia rodeada de viviendas a modo de “satélites”. Este esquema de representación, muy repetido, viene a subrayar el carácter de aquella como elemento organizador del espacio, esto es, como nodo o eje en torno al cual se estructura el espacio de la villa o lugar. La función visual de esos componentes del espacio urbano que se disponen alrededor del icono eclesiástico, más que aportar información sobre la morfología urbana (ya que en la mayoría de los casos se reducen a minúsculas figuras geométricas sin identidad) sería la de enfatizar el carácter de la Iglesia o parroquia –como edificio y como institución- como “centro” de la comunidad local.

Otras estrategias compositivas para acentuar el concepto de “comunidad” con una identidad común son las orientaciones forzadas de los elementos de la composición con el fin de hacerlos converger hacia ese centro aglutinador (Líjar),

⁵⁰ Capel Sáez, Horacio: *Las nuevas geografías*. Ed. Salvat. Barcelona, 1991. Pág. 62

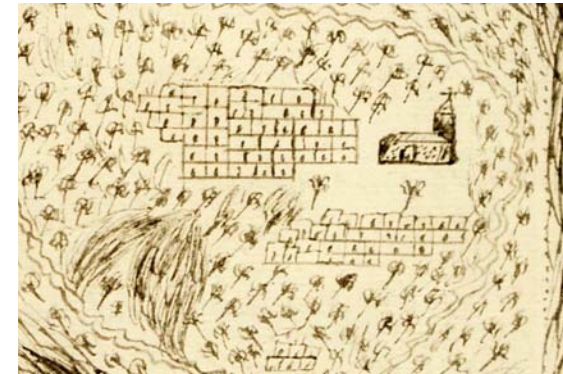
o la uniformidad con la que se representan (Olula de Castro, Alahurín de la Torre, Alpandeire, Benaoján) frente a la singularidad con la que se dibuja el hito religioso. En muchos otros casos, la correspondencia entre ese *centro* y la comunidad social que lo dota de contenido, llega al grado de *identificación* de la parte por el todo (Alcudia de Guadix).



Alcudia de Guadix (Granada. Cat. Ensen.) Fragmento



Lijar (Almería. Catastro de Ensenada)

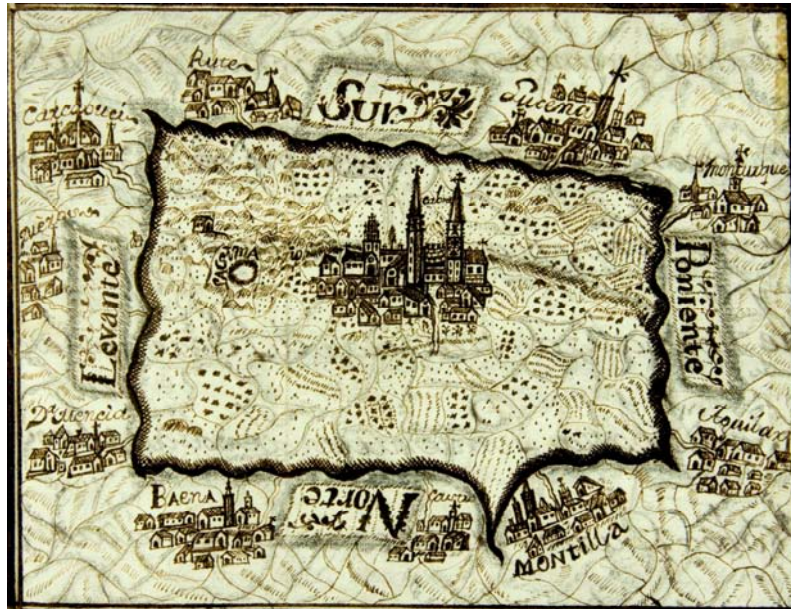


Olula de Castro (Almería. Catastro de Ensenada). Fragmento

Trascendiendo el particularismo de estos hitos espaciales y su significación simbólica o ideológica, estas estrategias de representación vienen a acentuar el concepto de “unidad” que se pretende transmitir como seña de identidad por parte de estas comunidades:

La vida de una comunidad, especialmente si es rural, implica fundamentalmente organización de la convivencia y simbiosis con el medio geográfico. Estos dos aspectos actúan como potentes generadores de cultura. No podemos hablar de comunidad si no detectamos en los vecinos un específico sentido de pertenencia a un

grupo, la vivencia de un “nosotros” homogéneo, es decir, un sentimiento solidario⁵¹.



Cabra (Córdoba. Catastro de Ensenada)

Si bien la iglesia como icono fundamental de la religión cristiana se asocia desde un punto de vista espiritual con una devoción de tinte reflexiva, intimista, crítica, dogmática, etc., simbólicamente con la autoridad, el espacio del control, del orden o el poder, y visualmente se identifica con el *centro* –de la trama

⁵¹ Maldonado, Luis: *Introducción...Op. cit.* Pág. 159

urbana, de sus representaciones mentales del espacio y de la composición que emerge de ellas-, por su parte, la religiosidad popular entendida como «el conjunto de prácticas y creencias caracterizadas por un peso preponderante de las formas externas, ritualistas y sensoriales, con una fuerte confusión de elementos religiosos y profanos»⁵², se expresa a través de lo que venimos llamando arquitectura religiosa menor –capillas, oratorios y ermitas- y de los signos sacros que se esparcen por el paisaje rural andaluz –cruces y calvarios-.

Dentro de ese orden territorial que establece la topografía sagrada, las ermitas, cruces y calvarios dominan los espacios circundantes al núcleo de población mostrándose como hitos en perfecta comunión con el paisaje. Hay en todo ello un discurso no sólo ideológico o simbólico sino también de carácter territorial.

En palabras de Yolanda Olmedo, la *ermita*, también concebida como *santuario*, «son pequeños templos que encuentran su mayor asiento al abrigo de la naturaleza, al ser éste el lugar más idóneo para crear un espacio dedicado a la meditación »⁵³. Se instalan en medio de parajes de excelencia paisajística, en lugares que invitan a la contemplación y al deleite sensorial como vías para conseguir la comunión con lo espiritual. En ellos, la experimentación de “lo natural”

⁵² Alvarez Santaló, León Carlos y Cremades Griñón, Carmen María (eds.): *Mentalidad...Op. cit.* Pág. 127

⁵³ Olmedo Sánchez, Yolanda V.: *Manifestaciones artísticas de la religiosidad popular en la Granada moderna: estudio de la arquitectura religiosa menor y de otros espacios de devoción.* Universidad de Granada. Granada. 2002. Pág. 30

es la clave para la aproximación a lo “sobrenatural”. Son «la palabra hecha piedra», como escribe Luis Maldonado:

Los “logoi spermatikoi” pétreamente cristalizados que nos traducen a un lenguaje más explícito esa vivencia, ese mensaje sagrado, hierofánico, transmitido al hombre de modo silencioso, inarticulado, por el monte, el valle, la gruta, el arroyo, la fuente, el árbol, el bosque...⁵⁴

En el origen de su fundación encontramos a menudo la figura del ermitaño o el santero que se aparta de lo mundano para acercarse a Dios en el silencio y la belleza de la Naturaleza. Otras, en cambio, aparecen como sedes de cofradías, o bien son erigidas con un carácter votivo por parte de la comunidad rural o de algún particular para dar gracias por algún favor concedido. De cualquier modo, la ermita, por su especial situación, es la expresión física de una espiritualidad que surge en comunión con el Paisaje. Es la naturaleza la que propicia el encuentro con la divinidad. En la experiencia religiosa ya no participan solamente el individuo y la divinidad sino que en este diálogo de sensaciones y vivencias entra en juego, como mediador, el paisaje.

El entorno natural proporciona el medio idóneo para la exaltación de la piedad y la devoción, ya sea buscando el acercamiento a la divinidad en la altitud, en ese

pico elevado de la montaña, en el cerro, colina o viso que sobresale en la llanura o en la explanada costera, o bien en la profundidad del barranco, el desfiladero, la garganta. Es decir, la altura aparece como una constante entre los factores que determinan la ubicación de ermitas y santuarios, bien para facilitar en su soledad, silencio y retiro la comunicación con la divinidad, bien para aumentar el alcance del «territorio de gracia» de lo que acaba convirtiéndose en un *monte santo*⁵⁵. Y junto a la altitud, el misterio, la protección y el recogimiento que proporciona la profundidad de las gargantas, las grutas, los pasos o desfiladeros. Tampoco faltan los ejemplos de santuarios edificados junto a fuentes de agua, manantiales o ríos. En estos casos, al culto a la divinidad protectora se le suma todo el universo simbólico que se le atribuye al agua.

Las ermitas y santuarios desde un punto de vista funcional eran centros de culto en los que se ofrecían misas los domingos y festivos, e incluso a diario en algunos casos, para aquellos sectores de población que por diversas circunstancias –laborales o geográficas- no podían acudir a su parroquia para cumplir con sus obligaciones cristianas. «El culto va a ser la principal función desempeñada por la arquitectura religiosa menor; un culto si cabe más vivo y espontáneo que el expresado en otros edificios religiosos»⁵⁶. Sin embargo, su papel no se reduce a esta función cultural ya que la ermita se constituye además

⁵⁴ Maldonado, Luis: *Introducción...* *Op.cit.* Pág. 149

⁵⁵ Muñoz Jiménez, José Miguel: “Los santuarios rurales en España: Paisaje y paraje (ordenación sagrada del territorio)” en *Religiosidad Popular en España*. Vol. II, Actas del Simposium. El Escorial, Madrid 1997.

⁵⁶ Olmedo Sánchez, Yolanda V.: *Manifestaciones...* *Op.cit.* Pág. 30

en centro lúdico-festivo. Al concepto de “ermita” aparece asociado de forma inexorable el de “fiesta”. Las Romerías eran y son celebraciones en las que se dan encuentro lo religioso y profano, la diversión, el esparcimiento y sobre todo, la relajación de las reglas y estrictas observancias religiosas. Este último punto es sobre el que cargará ese sector del clero que pretende depurar estas prácticas religiosas por considerarlas más afines al folklore que a la experiencia de la fe. Las romerías, verbenas y, en definitiva, las manifestaciones lúdico-festivas, o incluso las prácticas agrícolas cotidianas que tenían lugar en estos espacios “marginales”, las convertían en objeto de las miradas más estrictas que abogaban por su adecentamiento:

... en las ermitas y calvarios de los lugares hacen eras para trillas sus mieses, no haciendo reparo en las cruces, sino llenándolas de paja, amontonándola encima y... alrededor de las iglesias y ermitas sirven de hacer redes para ganado cabrío y sirven de caballerizas, atando las cabalgaduras en las paredes de ellas, con que fuera y por dentro están muy estragadas⁵⁷.

Las ermitas, santuarios y calvarios representan esa otra cara de la espiritualidad cristiana más espontánea, popular y supersticiosa; son la

manifestación de la devoción del milagro y la leyenda compartida no sólo por el pueblo inculto sino también por sus representantes más cultivados.

Recordemos lo que decíamos en anteriores capítulos sobre ese bajo clero rural que comparte experiencias y preocupaciones con sus convecinos y que se muestra solidario en su manera de sentir y vivir la religión. En este sentido, muchos son los testimonios recogidos en las relaciones enviadas a Tomás López por los párrocos de las distintas villas y lugares dando noticia de las imágenes más veneradas en capillas o ermitas por los favores y milagros concedidos; otros nos dan testimonio, además, de fundaciones milagrosas de capillas, ermitas y santuarios, incluso de localidades como la de Dos Hermanas:

Después de la conquista de la Ciudad de Sevilla por el Santo Rey, vinieron dos mujeres hermanas acompañadas de su padre siguiendo el sonido de una campanita de mano que oían y empezaron a seguir por revelación que donde parase y existiese dicho sonido, cavasen y hallarían una reliquia de veneración, y con efecto llegaron al sitio de esta población, y existiendo el sonido de dicha campanita, en un sitio subterráneo, cavaron en él y encontraron una cueva y en ella una imagen de Santa Ana. A ésta le salía y sale del lado del corazón otra de María Santísima y a ésta en el mismo sitio otra de Jesús Niño, todo de talla barnizada y con un esmalte primoroso de la misma antigüedad; y existe en dicha capilla donde por lo común se dice misa todos los días un relicario compuesto de una cruz de metal no

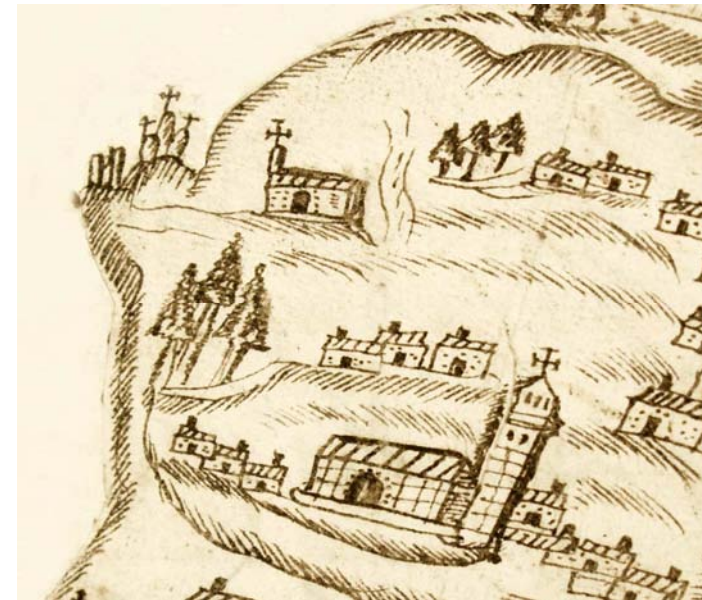
⁵⁷ López Guadalupe Muñoz, Miguel Luis: “Ermitas y oratorios en las vicarías de la costa granadina a comienzos del siglo XIX” en *Anuario de estudios de la costa granadina*. Nº 3, 1991.

conocido, la misma campanilla que se dice oyeron tocar y un rosario no completo que parece tenía la imagen. Y en la principal capilla inmediata al altar de la Santa sirve perpetuamente una lámpara que la misma tradición dice se halló encendida en el tiempo del descubrimiento. Y en el cuerpo de dicha capilla está una baranda de hierro cercando un pozo con escalera que baja a la cueva de la tradición, y a un lado de dicho cuerpo una lápida sepulcral de caracteres góticos (...), y alude algo lo que dice Rodrigo Méndez de Silva que las dos mujeres eran parientas de San Fernando, que fueron haciendo población y denominando el Pueblo de las Dos Hermanas, y de aquí se prorrumpió en Dos Hermanas, y posteriormente se levantó por villa⁵⁸.

Con estos relatos contribuimos a retratar esa religiosidad popular fundamentada en tradiciones y milagros, en reliquias e imágenes, pero también en espacios de cultos seculares y en lugares de exaltación religiosa y pietista que impregna a la sociedad rural andaluza de finales del siglo XVIII.

Pero además de lugares de culto y centros de sociabilidad, si se quiere “marginales”, o precisamente por ello, las ermitas y santuarios juegan un importante papel en las estrategias de apropiación del espacio. La presencia de un “lugar santo”, además de sacralizar el territorio en el que se ubica y su área circundante, lo humaniza. El paisaje agreste, alejado y extraño sufre un proceso de

apropiación por parte de la comunidad rural a la que pertenece. Se individualiza y reconoce como “lugar”, como centro de significado. Es considerado una prolongación del espacio *urbano*. Suponen una estrategia de apropiación del paisaje circundante por parte de la villa. Las ermitas y santuarios son concebidos, por tanto, como hitos que sancionan y consagran los límites del término.



Somontín (Almería. Catastro de Ensenada). Fragmento

⁵⁸ Narrado por el cura de Dos Hermanas. Juan Vázquez Soriano. Diccionario Geográfico de Tomás López. Sevilla, Mss. 7306. B.N.



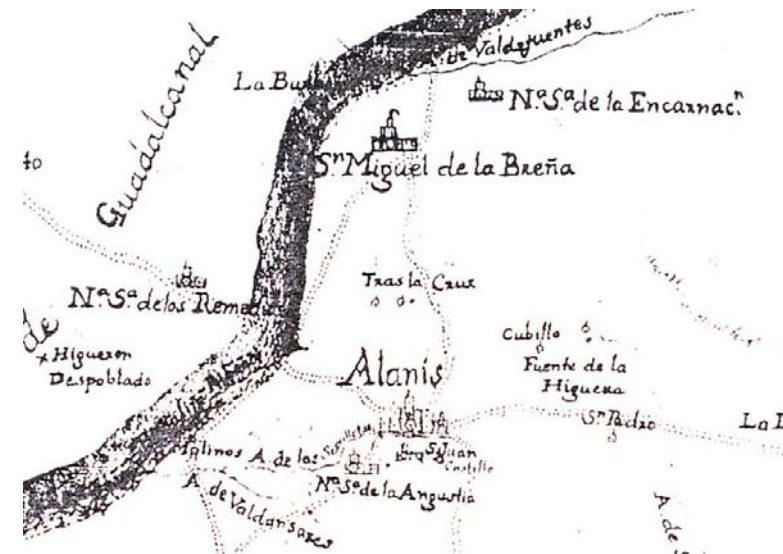
Urrácal (Almería. Catastro de Ensenada) Fragmento



Tijola (Almería. Catastro de Ensenada). Fragmento

De forma simultánea, ermitas y santuarios, además de humanizar y contribuir a la organización del territorio, lo sacralizan. Constituyen auténticos focos de sacralización, precisamente por su carácter de “lugar santo”. En algunos casos nos encontramos, incluso, con auténticos sistemas de santuarios que instauran lo que

podemos denominar “comunidades sagradas”. Es lo que ocurre en la villa de Alanis, cabeza de vicaría y perteneciente al partido de Cazalla de la Sierra y al arzobispado de Sevilla



Alanis (Sevilla. Croquis remitido a Tomás López) Fragmento

En la descripción y mapa que redacta y dibuja en el año de 1800 D. Juan Antonio Delgado y Domínguez, cura propio y beneficiado de dicha villa, se detallan las ermitas y santuarios existentes en Alanis:

Dentro de la Villa hay un Convento de Monjas de Santa Clara y extra muros de ella a una legua corta hacia el Norte está el

Monasterio de San Miguel de la Breña de la Orden de San Basilio, cerca del cual como a un cuarto de legua hacia Levante hay una Ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, y a la distancia de medio cuarto de legua de la Población, en el camino de Cazalla, está el Santuario de Nuestra Señora de las Angustias, y otras dos Ermitas dentro del Pueblo tituladas de la Vera-Cruz y de Jesús Nazareno, todas las cuales están bien adornadas y se dice Misa en ellas casi todos los días. En el Cerro del Castillo, así llamado porque existe en él uno aunque algo arruinado, al Mediodía de esta Villa, se conserva la Capilla o Ermita de San Juan Bautista...⁵⁹

En el mapa comprobamos cómo se destacan mediante el icono y la grafía algunos de estas edificaciones religiosas dibujando una verdadera topografía sagrada. Así, el monasterio de San Miguel de la Breña y la Ermita de Nuestra Señora de la Encarnación se sitúan al norte de la población de Alanís como auténticos hitos que sirven, además de referencia espacial para la ubicación y orientación de la villa, para mostrar la visión de un territorio articulado en función no sólo de los núcleos de población sino también de estas entidades religiosas, convertidas en hitos geográficos. Ya fuera del término de Alanís se dibuja también la ermita de San Benito, en el camino que va a Guadalcanal –a cuya población pertenece-, o el famoso Santuario de Nuestra Señora de Guaditoca, al Norte de

esta referida villa. Al Sur de Alanís ubica también el autor del dibujo la ermita de San Diego, bajo la jurisdicción de San Nicolás del Puerto, y dentro del de Cazalla de la Sierra localiza la de Nuestra Señora del Monte. Estos son sólo algunos ejemplos de estos hitos geográficos que Don Juan Antonio Delgado y Domínguez introduce en el “Mapa Geográfico del Territorio de la Villa de Alanís”, confundidos entre los puntos que indican las villas y aldeas que la rodean.

También en la Sierra Norte de Sevilla, otra de estas “comunidades sagradas” que alberga un verdadero sistema de santuarios lo constituye Cazalla de la Sierra. En la descripción que se incluye en la respuesta a la segunda pregunta del interrogatorio de Tomás López se especifica que:

Dentro del Pueblo hay tres ermitas, la de Nuestra Señora de los Remedios, la de Nuestra Señora del Carmen y la de San Benito, que algunas veces ha servido de ayuda a la Parroquia. En el término de esta dicha villa hay cinco ermitas, la de San Sebastián que está inmediata al pueblo, la de Nuestra Señora del Monte que es Patrona de la Villa y está situada a una legua de distancia a la vista de la Ribera del Huéznar, en lo alto de sus montañas. La ermita de Nuestra Señora de la Celda y la de Nuestra Señora de Aguas Santas, están a una legua de distancia y cerca la una de la otra, y la de Santiago, que dista tres leguas⁶⁰.

⁵⁹ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Alanís. Diccionario Geográfico de Tomás López. Sevilla, Mss. 7306. B.N.

⁶⁰ Respuesta al interrogatorio sobre la villa de Cazalla de la Sierra. Diccionario Geográfico de Tomás López. Sevilla, Mss. 7306

Las ermitas localizadas dentro del término de Cazalla, aunque fuera del pueblo, son señaladas en el mapa con letras mayúsculas (J, L, T, V, X) para facilitarnos su ubicación; de este modo comprobamos cómo todas ellas se sitúan cercanas a arroyos (el arroyo de Benalija, el del Valle y el del Candelero) o junto a la ribera del río Huéznar, donde se levanta la ermita de Nuestra Señora del Monte. Todos ellos parajes, sobre todo en lo que respecta a la ubicación de esta última, localizados en medio de paisajes “amenos y agradables”, que invitan a la meditación y al encuentro con lo sobrenatural.



Cazalla de la Sierra (Sevilla). Croquis remitido a Tomás López

Podríamos citar más ejemplos de comunidades rurales andaluzas cuyos territorios aparecen sembrados de ermitas y santuarios pero estos resultan suficientes para poner de manifiesto la concepción, por parte de la población por su carácter de referente geográfico sino por el significado que tienen para la población que los identifica y reconoce como componentes esenciales de sus escenarios de vida. No olvidemos que las características fundamentales de un hito son las siguientes: ser identificable, fácilmente reconocible por la población y servir de referente para la orientación y localización. Pero sobre todo, ha de ser un componente espacial *significativo*. Entra a formar parte de la imagen subjetiva del entorno del individuo en el momento en el que éste le asocia una serie de valores que pueden ser de diversa índole: históricos, artísticos, funcionales..., o como en el caso de las ermitas y santuarios, religiosos o simbólicos. También territoriales, pues atendiendo al lugar donde se emplazan, cumplen con una función sancionadora de los límites municipales. Asimismo, a modo de tentáculos invisibles estos hitos se introducen en el paisaje humanizándolo, sacralizándolo y, en última instancia, extendiendo el radio de influencia de la entidad poblacional a la periferia, involucrando al territorio que lo circunda dentro de un mismo *sistema*.

De esta manera, actúan también como células de conexión entre el pueblo y sus parajes circundantes. Esta función viene justificada por el fenómeno de *peregrinación* que se asocia a estos hitos espaciales. Concebidos como punto final de un camino en el que se pretende emular el sufrimiento experimentado por Jesús en su ascenso al Gólgota, las ermitas y santuarios se convierten en centros

de peregrinación y, por tanto, de enlace entre el habitante de la villa y el paisaje por el que ha de transitar para llegar a su meta mística. Como apunta Luis Maldonado, «la marcha deviene entonces en símbolo: símbolo de esfuerzo, de trabajo, de victoria». No es extraño, entonces, encontrar asociadas a las ermitas, los *calvarios*. Según la definición que aporta Yolanda Olmedo:

Los calvarios constituyen la estación final de cualquier Vía Crucis exterior representando, por consiguiente, el Gólgota. Como última estación se le otorga una mayor atención desde el punto de vista morfológico y constructivo⁶¹.

En no pocas imágenes vamos a ver representados estos calvarios en lo alto de cerros, montes o colinas; lugares elevados próximos a la población, auténticos *Montes Calvario* que convierten a la villa en una especie de *Nueva Jerusalén*. En conexión con esta interpretación, resultan especialmente interesantes las palabras que José Miguel Muñoz Jiménez dedica a estos espacios simbólicos:

Estamos así, cuando todo peñón cercano a la población se hace Gólgota y lugar de prácticas piadosas, ante un claro ejemplo de creación, por medio de requerimientos

religiosos, de una *geografía imaginaria*, que se superpone a la *geografía real*⁶².

Estos itinerarios sagrados recogidos en los croquis construyen, por tanto, espacios «simbólicos, ilusorios y ficticios» a través de cuyo recorrido se le ofrece al pueblo la posibilidad de vivir la Pasión de Cristo⁶³.



Escúzar (Granada. Catastro de Ensenada)

⁶¹ Olmedo Sánchez, Yolanda V.: *Manifestaciones...Op.cit.* Pág. 150

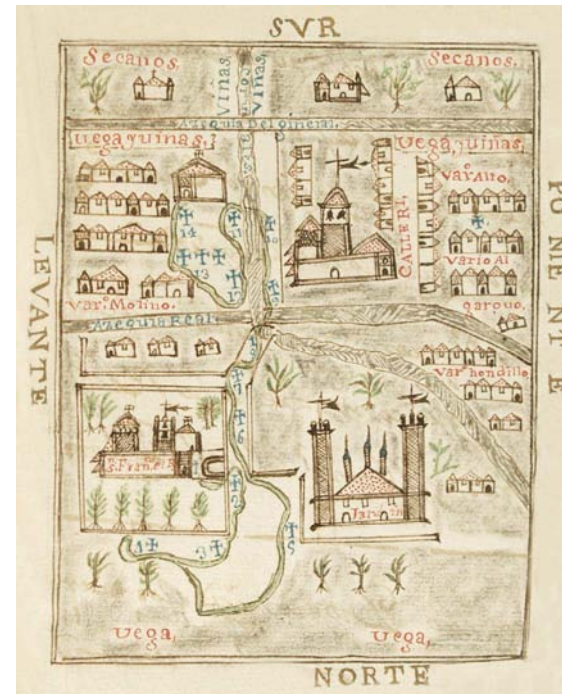
⁶² Muñoz Jiménez, J. Miguel: "Los santuarios rurales..." Op. cit. Pág. 313

⁶³ Muñoz Jiménez, J. Miguel: "Sobre la «Jerusalén Restaurada»: Los calvarios barrocos en España" en *Archivo Español de Arte*, tomo 69, nº 274, 1996. Págs. 157-170

A la topografía física se incorporan las huellas de una topografía religiosa, tan significativa como aquella; testigo mudo de un tiempo de exaltación espiritual como lo fue el Barroco, cuyos signos y significados siguen estando presentes en el imaginario e imaginaria colectiva de la sociedad andaluza de finales del siglo XVIII.

Sin embargo, no es este un fenómeno exclusivo del mundo rural. Ya lo dijimos al principio de este capítulo. La ciudad se convierte en escenario privilegiado de estas manifestaciones de religiosidad popular. José Miguel Muñoz incide en la abundancia de estos *calvarios urbanos* situados en el interior de casi todas las ciudades del Barroco. Asimismo, las villas, a imitación de aquellas, alojarán en su casco urbano vía crucis, calvarios o cruces monumentales en las plazas de sus iglesias. Los lugares más comunes para su emplazamiento eran, no obstante, en las salidas de las poblaciones, en las ascensiones a montes o cerros y en los alrededores de ermitas y santuarios aislados. En cuanto a su tipología, los más comunes eran los formados por cruces de piedra sobre pedestales.

Tanto las ermitas, santuarios como la otra gran protagonista en las manifestaciones materiales de la religiosidad popular, la cruz, fueron capaces «de crear una conciencia de identidad colectiva»⁶⁴.



La Zubia (Granada. Catastro de Ensenada)

Convertidos, pues, en signos identitarios de estas poblaciones rurales, cruces aisladas y calvarios, serán incorporadas en las representaciones como testigos de esa espiritualidad popular que sobrevive a las críticas y al tiempo, pero también como elementos definitorios de su entorno, como símbolos de su razón de ser

⁶⁴ Olmedo, Yolanda: *Manifestaciones...* Op. cit. p. 37

como colectividad –el culto a las mismas potencia la conciencia de grupo-, así como puntos de referencia espacial.

Espacios y lugares “marginales”, “periféricos”, como lo son sus manifestaciones o huellas materiales. Frente a esa *religión de la inteligencia* que ocupa el centro de sus núcleos urbanos, de sus representaciones mentales y sus composiciones gráficas, la *religión de las vísceras* posee sus propios espacios con sus significados específicos. La religión institucional y la popular, aunque se funden en las representaciones mentales del entorno –pues ambas forman parte de la experiencia de lo sagrado- dibujan, en cambio, una topografía ordenada en la que cada una de ellas se fija a un lugar al que confieren un uso, un valor y un significado específico. Como complemento al orden, la armonía, la unidad, la autoridad, que representa el icono eclesiástico, estas otras manifestaciones de la espiritualidad popular se sitúan en las entrañas del paisaje, más simbólico que nunca; sus huellas se imprimen en la periferia y los márgenes de sus territorios, como periféricas y marginales son unas prácticas constantemente sometidas al ojo vigilante del poder.

CONCLUSIONES:

El análisis icónico-plástico al que hemos sometido nuestras imágenes nos ha permitido elaborar una serie de interpretaciones acerca de diversos aspectos relacionados con la percepción del territorio en el siglo XVIII por parte de aquellos individuos que recibieron el encargo de dibujarlo.

El proceso de percepción y de representación del que son fruto estas imágenes nos traducen gráficamente una serie de concepciones que pasamos a resumir a continuación:

Concepto de límite territorial: a partir del análisis de las líneas de contorno de estos croquis, esas que dibujan o representan los límites de los respectivos términos, concluimos que el concepto de “límite” que nos transmiten es el de un fenómeno artificial y ambiguo.

La experiencia cotidiana del habitar, la accesibilidad y uso del espacio que les rodea en todas direcciones y en el que se instituyen como *centro*, les revela un territorio continuo en el que se desdibuja toda suerte de límite artificial y abstracto impuesto desde el Poder. La *experiencia* del entorno conlleva a su percepción como una realidad continua que se extiende más allá de unos teóricos límites administrativos.

Los *argumentos plásticos* que esgrimimos se basan, por ejemplo, en esa relación que establecíamos entre los objetos dibujados en el interior del espacio

recreado por la línea de contorno y los situados fuera de él. El límite concebido como transición visual entre el interior/exterior nos lleva a pensar en él como un espacio ambiguo, entre la disociación y la confluencia. También las líneas vagas e imprecisas que se dibujan ondulantes, ligeras o sutiles, casi transparentes, traducen una concepción de los límites igualmente indefinida. Líneas que se añaden a posteriori, superponiéndose a la composición de forma artificiosa, subrayando así la propia artificialidad de toda compartimentación del paisaje (lo veíamos, por ejemplo, en el croquis de Órgiva). O líneas que estallan, que se resquebrajan para dar salida a una corriente de agua que fluye de forma incontenible, o a un camino que no llega a ningún sitio pero que nos transmite la idea de relación o vínculo entre dos localidades.

El antropólogo inglés Edmund Leach escribía en 1978 bajo el enfoque de la Psicología de la Percepción que «nuestra percepción sensorial del mundo nos brinda un continuo», por lo que «todos los límites son interrupciones artificiales de lo que es continuo por naturaleza». Las imágenes con las que trabajamos son una evidencia de esta afirmación.

Junto a la artificialidad y ambigüedad, la tensionalidad aparece como la tercera característica del límite. Esos espacios difíciles de definir, que se representan vagos e imprecisos sobre el papel constituyen, no obstante, espacios de contacto o relación con los espacios circundantes. Implican cierta *tensión*, en

positivo o negativo. Lo veíamos en esas líneas quebradas que trazaban la linde entre dos localidades; líneas quebradas muy diferentes a la neutral línea recta con la que se enmascara la *estabilidad* que proporciona la distancia entre dos puntos.

Pero frente a la invisibilidad de los límites administrativos, ante el carácter abstracto y teórico de sus líneas, nos encontramos con las “líneas” tangibles, perfectamente evidentes y perceptibles que conforma el Paisaje.

Edmund Leach cuando habla de *límite espacial* se refiere a él como un «espacio inexistente» o un «no-espacio», por lo que «trata de ser construido material y simbólicamente edificando espacios de nadie: fosos, antemurales, paredes, vallas, fronteras, etc., ». En este sentido, el Paisaje –que reúne las dos naturalezas, física o material y simbólica- se concibe como uno de esos medios a través de los cuales se materializa el límite espacial.

A través de él se hace visible un concepto –el de límite- que se caracteriza, entre otras cosas, por su invisibilidad. De ahí la fuerza que adquiere el paisaje como elemento organizador del territorio. Frente a aquellas líneas invisibles definidas en los proyectos de organización territorial y por la teoría administrativa, las líneas que dibujan la orografía y los cursos fluviales se manifiestan contundentemente en los mapas cognitivos de estos individuos y, por tanto, en sus dibujos. Contundentes son también los conceptos que comunican: barrera, separación, división, inaccesibilidad. A los que se suman los de *diferenciación*, singularidad o particularismo.

Las distintas connotaciones que sugiere el Paisaje a los grupos que se ubican en él le confieren un lugar privilegiado en sus representaciones mentales, no sólo como estructuras delimitadoras o limitantes sino como espacios de múltiples significados, entre ellos, el de *portadores* de identidad social.

Retomando la idea de “límite territorial” como un fenómeno difícil de aplicar a un espacio que se percibe por estos sujetos como continuo y flexible, nos encontramos en las imágenes con otros argumentos visuales para apoyar esta interpretación. Nos referimos a las líneas de contorno que en lugar de definir límites territoriales funcionan en la composición como marcos gráficos que enmarcan la escena representada (una sección de territorio). Éstas nos ofrecen igualmente una concepción del espacio como realidad continua, ajena a las delimitaciones artificiales. Es decir, estas representaciones del territorio en las que la imagen es presentada en forma de “vista” o “cuadro de paisaje” en una panorámica horizontal enmarcada, refuerzan esa idea de “límite” como un fenómeno artificial y extraño para la población de estas localidades rurales. Estos marcos-ventanas nos ofrecen la panorámica de un territorio que se extiende en profundidad y, sobre todo, lateralmente, y en el que cualquier tipo de límite administrativo se torna invisible.

Por último, esta forma de componer las representaciones territoriales, a modo de “vistas” enmarcadas, la vinculábamos con dos fenómenos interesantes: por una parte, con la influencia que ejerce el Arte en la aprehensión del mundo; y por otra, con las transferencias plásticas entre los distintos modelos de

representación, esto es, los préstamos visuales que conllevan transferencias de significados. La utilización de convencionalismos propios de la ciencia cartográfica a estas representaciones subjetivas del entorno se nos revelaba, por tanto, como un intento por dotarlas de cierta operatividad y rigor científico, a la vez que elevaban a estos diminutos puntos locales a la categoría de entidades territoriales susceptibles de ser representadas según el Arte de la cartografía.

Comunicaciones: hablábamos del “límite” como una realidad ambigua puesto que quien concibe una línea como obstáculo, como elemento limitante y coercitivo, alberga también el deseo por superarla. De modo que estos límites –incluso los que impone el propio paisaje- se ven superados por otras líneas: las que definen los caminos que permiten las comunicaciones y el intercambio entre las comunidades locales.

Resulta imposible negar la notable significación que adquieren las vías de comunicación en estas representaciones subjetivas del entorno. De nuevo la experiencia cotidiana, la *vivencia* del espacio de la que deriva su percepción, impone la realidad de un espacio flexible y moldeable surcado por caminos y sendas que posibilitan –aunque no siempre facilitan- las comunicaciones, intercambios y flujos.

Si bien la mirada del Poder proyectada a través de los ingenieros y teóricos ilustrados percibe el entramado viario –por su insuficiente y pésimo trazado- como un obstáculo para sus objetivos políticos y económicos que habría

de superarse como condición previa para el desarrollo y explotación de los territorios de la monarquía, nuestra documentación gráfica nos ha permitido acceder a las percepciones de aquellos que conciben estas vías, senderos o caminos, más que como obstáculos que frenan el desarrollo, como nexos de unión que posibilitan –aunque no de forma cómoda y fácil- los intercambios, la comunicación y los vínculos de diversa índole entre las distintas comunidades rurales y entre éstas y las ciudades más próximas.

Aunque se reconocen sus deficiencias, para aquellos que tratan de huir del aislamiento y la incomunicación de sus comunidades –muy determinadas por un paisaje muchas veces limitante-, estas líneas de trazos indecisos se enfatizan en sus percepciones y representaciones, asociadas más que al obstáculo o la dificultad, a los conceptos de conexión, relación y vínculo. Asimismo, los puentes sobre los cursos fluviales son concebidos como «caminos en el aire» que permiten la superación de este componente fundamental del paisaje, percibido como obstáculo para el tránsito pero también como recurso.

A tenor de la significación manifiesta de este componente urbano –vías, sendas, caminos- en las imágenes analizadas, hemos de referirnos a estos pequeños núcleos de población más que como “universos cerrados”, como colectivos dinámicos. Aunque ese dinamismo o movilidad se redujera a un entorno próximo, inter-local, regional o comarcal, no podemos obviarlos. La explicitación en las imágenes del entramado viario a este nivel local o comarcal además de proporcionarnos información positiva sobre el mismo –supliendo así las carencias

que se contemplan en otros documentos como las clásicas guías de caminos-, contribuyen a refutar el “mito del pueblo inmóvil”.

El predominio icónico de estas líneas que representan caminos se une al énfasis plástico con el que son dibujadas para manifestar la significación de este componente urbano en las representaciones subjetivas de estas comunidades locales andaluzas del siglo XVIII.

Representaciones como éstas evidencian la influencia de estos componentes espaciales en los procesos de conformación y consolidación de la *identidad* de un lugar (recordemos el ejemplo de Huétor Santillán). No en pocas imágenes nos encontramos caminos que actúan como ejes estructurantes del espacio urbano e incluso como elementos portadores de *identidad* al conferir al núcleo de población la categoría de “lugar de paso” o “lugar estratégico para las comunicaciones”, es decir, como “nodo” o punto de confluencia.

Relaciones inter-locales: el análisis visual de estas imágenes ha permitido constatar su validez como documento capaz de proporcionar información acerca de las relaciones de índole territorial que se establecen entre distintas localidades, relaciones fundamentalmente de tipo jurisdiccional. Atendiendo al peso visual de unos determinados *centros icónicos* con respecto a otros (determinado en función de su tamaño, ubicación en la composición, grado de detalle o nitidez del objeto representado como principal, etc.) es posible determinar el centro dominante. Evidentemente, la información gráfica se muestra insuficiente para aclarar

determinados aspectos, como por ejemplo, la naturaleza de esas relaciones que se establecen entre las poblaciones vinculadas visualmente, pero al menos nos ponen sobre la pista para indagar sobre ellas utilizando otro tipo de documentación complementaria.

Por otra parte, las relaciones entre las distintas localidades rurales pueden contemplarse también desde el enfoque de los procesos de construcción y consolidación de la *identidad comunal*. En estas imágenes se constata la necesidad de estas poblaciones rurales de definirse a sí mismas como comunidad a partir del *reconocimiento* de sus relaciones e interacciones con las “otras” comunidades que las circundan, especialmente cuando se trata de localidades insertas en paisajes de difícil accesibilidad. Se resisten al aislamiento y la incomunicación, a que el suyo sea un “universo cerrado” enfatizando, como decíamos, las líneas / vías de comunicación pero también aludiendo directamente a las poblaciones vecinas aunque sea simplemente mediante su topónimo –a menudo ubicado en la composición de forma aproximada e incluso aleatoria-.

La localización de estas poblaciones en el territorio a partir de la explicitación de aquello que les rodea –otras entidades de población o elementos característicos del paisaje- además de responder a esta función básica de “ubicarse” en el espacio se interpreta como la consecuencia de procesos más complejos, como el de la construcción de su propia identidad como comunidad que se define a sí misma a partir de las interacciones que sus miembros mantienen con los de fuera.

El Paisaje y su relación con los procesos de construcción de la identidad social de las comunidades rurales. En este proceso de construcción, desarrollo y mantenimiento de la identidad social de estas comunidades el paisaje cumple, de nuevo, un papel fundamental

Observando nuestras fuentes, en particular, la forma en la que representan los pueblos, esto es, insertos en un paisaje notablemente significativo, definiéndose a partir de sus límites naturales, de la morfología de dicho paisaje, de su uso y de su concepción simbólica, podemos hablar de un proceso de *identificación* de estas comunidades con su entorno/paisaje que va más allá del determinismo geográfico o de la dependencia económica.

Ya sea mediante la adopción de un punto de vista anclado en uno de los componentes o unidades más relevantes del paisaje –un río, un valle, etc.- a los que sitúan en el centro geométrico de la composición dando lugar a esos paisajes invertidos, o convirtiendo esas unidades del paisaje en hitos espaciales, en definitiva, en centros visuales destacados en la composición, una cosa está clara: la especial relevancia concedida al paisaje como seña de identidad de estas comunidades rurales.

Un concepto clave para comprender este fenómeno de la identificación entre comunidad/entorno-paisaje, es el de *apropiación espacial*. La importancia de estos mecanismos de *apropiación* radica en que a través de ellos los individuos y grupos cargan de significado a un espacio y lo integran como elemento

representativo de su identidad social. Dichos mecanismos se desarrollan a través de dos dinámicas: la acción-transformación y la identificación simbólica.

Los grupos ponen en marcha mecanismos de apropiación del espacio que habitan, por una parte, mediante la intervención activa. En el ámbito rural, estas intervenciones se fundamentan en la puesta en cultivo de sus suelos, en su aprovechamiento para la ganadería, en la instalación de norias y molinos, en la edificación de cortijos, en el diseño de estructuras para el regadío, etc. Estas dinámicas de acción-transformación imprimen su huella en el paisaje/territorio y a partir de su lectura podemos interpretar usos y prácticas de estos grupos, así como los significados que le asignan a sus paisajes. En el plano de las representaciones observamos cómo este mecanismo de apropiación del espacio mediante la acción-transformación del territorio tiene su correspondencia visual en el registro de todas aquellas realidades y elementos que son fruto de tal intervención –cultivos, instalaciones, parcelación, etc.-. Es decir, la apropiación *física* del territorio se recoge, a la vez que se refuerza, mediante los procesos de percepción y representación. En nuestras imágenes comprobamos, por tanto, cómo estas estructuras, recursos y elementos (sistemas de parcelación y cultivo, cortijos, molinos, etc.), concebidos por la población como hitos espaciales o elementos de significado, se distribuyen en la composición superponiéndose a esa dimensión natural del paisaje, complementándolo, pero sobre todo, reforzando el concepto de apropiación y pertenencia territorial.

En segundo lugar, los individuos o grupos elaboran estrategias de apropiación del espacio basadas en mecanismos cognitivos y psicológicos más complejos, como la identificación simbólica. Este proceso de identificación simbólica se evidencia en nuestro material en el protagonismo que adjudican al entorno paisajístico en la representación que estas localidades hacen de sí mismas. Su imagen es la de unas poblaciones que se *reconocen* en el paisaje, en sus características singulares, en sus obstáculos y ventajas, en su supeditación al mismo, también en su control. La identidad del entorno o lugar se manifiesta como una continuidad de su propia identidad como comunidad y en este sentido es utilizado como medio de *diferenciación* frente a otras poblaciones rurales (lo veíamos en los ejemplos de Benalauría y Cortes de la Frontera)

Además de estos dos mecanismos de apropiación del espacio, a tenor de lo observado en nuestras fuentes podemos hablar de una tercera estrategia de apropiación: la ideológica. Cuando se decide situar en el centro geométrico de una representación el dibujo de una iglesia se está sancionando la concepción de un espacio ideologizado. La articulación de la composición en función de un elemento central tan significativo, la forma en la que éste es representado –tamaño, grado de detalle, etc.- y la relación –en términos compositivos- que guarda con los demás objetos visuales, nos lleva a elaborar una interpretación más compleja en la cual entran en juego el concepto de *identidad*, el discurso del poder, el fenómeno del simbolismo y, sobre todo, el contenido ideológico.

La convivencia con los signos sagrados que jalonan sus lugares cotidianos, la incuestionable presencia física e ideológica de la Iglesia como institución de Poder y, en definitiva, la atmósfera de sacralidad que impregna aún –a estas alturas del llamado “siglo de la razón”- el quehacer diario de la población rural andaluza, se conjugan para dibujar en la conciencia espacial de los individuos una geografía donde tienen cabida no sólo las montañas, ríos, bosques, vegas, molinos, cortijos... sino también el templo, la ermita, la cruz y el calvario. Y no como meros elementos anecdóticos sino como referencias inevitables en sus esquemas de organización espacial como consecuencia de la significación que adquieren en sus representaciones mentales.

Se nos ofrece, por tanto, un paisaje de connotaciones topográficas, económicas, político-administrativas, pero también simbólicas e ideológicas. Y es que la percepción de su entorno es la de un espacio de múltiples dimensiones acorde con las múltiples experiencias y relaciones que el hombre establece *con* y *en* su medio.

CONCLUSIONS:

The iconic-expressive analysis to which we have submitted our images has allowed us to make a series of interpretations about various aspects of perception of the area in the eighteenth century by those individuals who were commissioned to draw it. The process of perception and representation that these images are the result of, translates to us graphically a set of concepts which we summarize below:

Concept of territorial boundary: from the analysis of the contour lines of these sketches, those who draw or represent the boundaries of the respective villages, we conclude that the concept of "boundary" that it gives us is that of an artificial and ambiguous phenomenon. The daily experience of living, the accessibility to and use of space around them in all directions and in that which is established as the *centre* reveals a continuous territory in which all types of artificial and abstract boundary gets blurred, imposed by the power. The *experience* of the environment conveys its perception as a continuous reality that extends beyond any theoretical administrative boundaries. The *expressive arguments* put forward are based, for example, in that relationship which we established between drawn objects inside the recreated space by the outline and those situated outside of it. The boundary conceived as visual transition between the interior / exterior leads us to think of it as an ambiguous space between the dissociation and the confluence. Also the

vague and imprecise lines that are drawn wavy, light or subtle, almost transparent, reflect a concept of equally indefinite boundaries. Lines which are added subsequently, superimposing the composition in an artificial way, thus underlining the very artificiality of the whole landscape partitioning (we saw it, for example, in the sketch of Orgiva). Lines that break, that begin to crack to make way for a stream of water which flows uncontrollably, or a path that goes nowhere but conveys the idea of connection or link between two locations. Along with the artificiality and ambiguity, the tension appears as the third feature of the boundary. These spaces difficult to define, that are represented vaguely and imprecisely on the paper are, however, areas of contact or relationship with the surrounding spaces. They imply certain *tension*, positive or negative. We saw it in those broken lines which traced the boundary between two locations, broken lines very different from the neutral straight line with which the *stability* masquerades which gives the distance between two points.

But faced with the invisibility of administrative boundaries, faced with the abstract and theoretical character of its lines, we find ourselves with the tangible "lines", perfectly clear and visible which shape the landscape. Through it a concept is visible –that of boundary- which is characterized, amongst other things, by its invisibility. Hence, the strength that the landscape acquires as

an organizing element of the territory. Faced with those invisible lines defined in the territorial organization projects and administrative theory, the lines that draw the orography and the rivers forcefully manifest themselves in the cognitive maps of these individuals and, therefore, in their drawings. Overwhelming are also the concepts they communicate: barrier, separation, division, inaccessibility. To those who are associated with the *differentiation*, singularity or particularity. Returning to the idea of "territorial boundaries" as a difficult phenomenon to apply to a space that is perceived by these individuals as continuous and flexible, we find ourselves in the images with other visual arguments to support this interpretation. We refer to the contour lines that instead of defining territorial limits work in the composition as graphical frames, which frame the depicted scene (a section of territory). These offer us equally a conception of space as a continuous reality, inconsistent with the artificial delimitations. That is, these representations of the territory in which the image is presented as a "view" or "landscape painting" in a horizontal framed view reinforce this idea of "boundary" as an artificial and strange phenomenon to the people of these rural locations. These framed windows offer us a general view of a territory that extends in depth and, above all, laterally, and in which any type of administrative boundary becomes invisible.

Communications: we talked about the "boundary" as an ambiguous reality since whoever conceives a line as an obstacle, also houses the desire to overcome it. So these limits, even those imposed by the landscape itself, are surpassed by other

lines: those that define the paths that enable communication and exchanges amongst local communities. It is impossible to deny the notable significance that communication channels acquire in these subjective representations of the environment. Again the everyday experience, the *experience* of space from which its perception derives imposes the reality of a flexible and pliable space criss-crossed by paths and trails that allow, although not always facilitate, communications, exchanges and flows.

While the gaze of power projected by the engineers and learned theorists perceive the road network- by its insufficient and wretched layout- as an obstacle to their political and economic objectives, our graphical documentation has allowed us to access the perceptions of those who conceive these roads, trails or paths, more than as obstacles that hold back development, as uniting links that allow, although not conveniently and easily, trade, communication and diverse linkages between the various rural communities and between these and the nearest towns. Given the significance of this urban component - roads, trails and paths- in the images analyzed, we have to refer to these small nuclei of people rather than as "closed universes," as dynamic groups. Although this dynamism or mobility is reduced to the immediate, inter-local, regional or district environment, we can not circumvent it. The assertion in the images of the road network at this local or district level as well as providing us with positive information about it – in that way supplying the shortages looked at in other documents such as the classic trail guides, help to refute the "myth of the immobile people" .

Representations like these show the influence of these spatial components in the processes of conformation and consolidation of the *identity* of a place (remembering the example of Huétor Santillan). Not in many images do we find paths which act as structural hinges of urban space and even as elements of *identity* to give the population nucleus the category of "place of passage" or "strategic place for communications," that's to say as a " node "or point of confluence.

Inter-local relations: the visual analysis of these images has allowed us to determine its validity as a document capable of providing information about the relationships of territorial character established between different locations, fundamental relationships of a jurisdictional type. Considering the visual weight of some fixed *iconic centres* with respect to others (determined in terms of size, location in the composition, level of detail or clarity of the object represented as principal, etc.). It is possible to determine the dominant centre. It is true that the graphical information is shown to be insufficient to clarify certain aspects, such as, for example, the nature of those relationships established between the visually linked people, but at least it puts us on track to investigate them using another type of complementary documentation.

On the other hand, relationships between the various rural locations can be seen also from the standpoint of the processes of construction and consolidation of *communal identity*. In these images, it is noted the need for these

rural people to define themselves as a community from the *recognition* of their relationships and interactions with the "other" entities of population that surround them, especially when it comes to locations in difficult landscapes. They find hard the isolation and lack of communication, that theirs is a "closed universe" emphasizing, as we said, the lines / channels of communication but also alluding directly to the neighboring towns even simply by its place name, often located in the composition in an approximate or even random way. The location of these populations in the territory starting from the representation of that around them-other entities of population or characteristic features of the landscape-as well as fulfilling this core function of "being located" in space is interpreted as the consequence of more complex processes such as building its own identity as a community that defines itself starting from the interactions that its members have with those from outside.

The landscape and construction processes of social identity in rural communities.

In this process of construction, development and maintenance of social identity of these communities, the landscape, again, carries out a fundamental role. Noting our sources, in particular, how they represent the villages, this is in a markedly significant landscape, defining itself from its natural limits, the morphology of said landscape, from its use and its symbolic conception, we can speak of a process of *identification* of these communities with their environment / landscape that goes beyond the geographic determinism or economic dependence.

Whether through the adoption of a perspective anchored in one of the most relevant components or units of landscape, a river, a valley, etc.- those who are at the geometric centre of the composition resulting in those inverted landscapes or converting those units of landscape into spatial landmarks in short visual centres highlighted in the composition, one thing is clear: the special relevance given to the landscape as a distinguishing mark of these rural communities. A key concept to understand this phenomenon of identification between community / environment-landscape, is that of *spatial appropriation*. The importance of these *appropriation* mechanisms is based on that through them individuals and groups load with significance a space and integrate it as a representative element of their social identity. Said mechanisms are developed through two dynamics: action-transformation and symbolic identification.

The groups put in place appropriation mechanisms of the space in which they live, through active intervention. On a rural basis, these interventions are based on the cultivation of its soil, its use for livestock, in the installation of waterwheels and windmills, in the building of farmhouses, in the designing of structures for irrigation etc. These dynamics of action-transformation leave their mark on the landscape / territory and from reading we can interpret uses and practices of these groups and also the meanings they give to their landscapes. In terms of representations we see how this mechanism of appropriation of space through action-transformation of the territory has its visual correspondence in the record of all those realities, and elements that are the result of such an

intervention-crops, installations, plotting etc. .- . That is, the physical appropriation of the territory is collected, while strengthening itself, through the processes of perception and representation. In our images we prove, therefore, how these structures, resources and elements (division and cultivation systems, farms, mills, etc..) designed by the population as spatial landmarks or elements of significance, are distributed in the composition, superimposing that natural dimension of the landscape, complementing it, but above all, reinforcing the concept of appropriation and territorial belonging.

Secondly, individuals or groups develop strategies of appropriation of space based on more complex cognitive and psychological mechanisms such as the symbolic identification. This process of symbolic identification is evident in our material in the support which is awarded to the scenic environment in the representation that these locations do for themselves. Their image is that of some populations *who identify themselves* with the landscape, with its unique characteristics, with its obstacles and advantages in their subordination to it, also in its control. The identity of the environment or place is manifested as a continuation of their own identity as a community and in this sense is used as a means of *differentiating themselves* from other rural populations (as we saw in the examples of Benalauría and Cortes de la Frontera) Besides these two mechanisms of appropriation of space, according to what we observed from our sources we can speak of a third strategy of appropriation: the ideological. When deciding to locate at the geometric centre of a representation the

drawing of a church it is sanctioning the concept of a ideologically marked space. The articulation of the composition based on such a significant central element, the way it is represented, size, degree of detail, etc.- and the relationship- in terms of composition, which keeps with other visual objects, leads us to develop a more complex interpretation in which come into play the concept of *identity*, the discourse of power, the phenomenon of symbolism and above all, the ideological content.

Co-existing with sacred signs, the physical and ideological presence of the Church as an institution of power and, ultimately, the atmosphere of sacredness that permeates even-at this stage of the so-called "century of reason" - the daily task of the rural Andalusian population are combined to draw on the spatial conscience of the individuals, a geography where there is place for not only mountains, rivers, forests, meadows, mills, farmhouses ... but also the temple, the chapel, the cross and shrines. And not as mere anecdotal elements but as inevitable references in their plans of spatial organization as a result of the significance they acquire in their mental representations. We are offered, therefore a landscape of topographical, economic, political-administrative connotations, but also symbolic and ideological. And it's that the perception of their environment is that of a multidimensional space according to the multiple experiences and relationships that man establishes *with and in* his environment.

ABSTRACT

The research presented above is structured in three parts. In the first two, ("Looks" and "Representations"), we discussed the major theoretical concepts around which articulates all our research and, consequently, our discourse. These are the concepts of landscape, perception and representation. We begin by defining the notions of space, territory and landscape while the documentary sources with which we work are representations of territories or Andalusian territories developed in the eighteenth century in which the landscape has a vital role. It was therefore essential to explain the concept of landscape with which we wanted to work and should form the basis for the interpretations developed in the third part of the thesis. Thus, faced with a biased and reductionism conception of landscape in which only provides the aesthetic look linked to the world of art and artists, we advocate a broader and inclusive concept of landscape. It must accommodate not only contemplative landscapes, those which arise from the painter's brush or the pen of the poet, but also the landscapes of the *action*, the experience or knowledge gained from experience of those who live and move around in their daily work.

It is fairly common opinion to consider the Landscape as "a historical invention due mainly to the work of artists". Besides landscape *designers*, artists are presented as its *discoverers* as it is from their pictorial recreations that they are present in the collective imagination. To those who defend this position can only

speak about Landscape when an aesthetic look of nature is projected. Landscape can only be discovered in the presence of high and sensitive spirits which are able to establish a *distance* between their perceptions and the object of perception. Only the passive observer with a disinterested look, stripped of all practical knowledge and utility can *perceive* the Landscape. Meanwhile, those who maintain a symbiotic relationship with their landscapes can only perceive the "territory" for its incapacity to observe it with aesthetic eyes. The *landscapes of action* as opposed to *contemplative landscapes* would be relegated to second place and judged as "fake landscapes" or second-class landscapes contemplating usefulness rather than beauty.

We understand that reducing the Landscape to that aesthetically contemplated section of space implies rejecting other equally significant content. That is a conception in which the aesthetic relationship between man and nature is favoured and to the rest of relationships, which are in fact, established with the environment: mystical, symbolic, identity, practices, products, etc. . The mere fact of *inhabiting* the territory provides a perceptual perspective different from that which is passively positioned before one to contemplate it in the distance. The feeling of belonging, possession and ownership, of identification with the inhabited landscape, the recognition of its peculiarities, are experiences that equally move us to the dimension of that place of content and symbolic references that we call

Landscape.

Therefore, if we accept that the Landscape is also the territory that is experienced in practice that is lived and not just imagined, that it transforms actively and is not only represented artistically, we may speak of "perceived landscape" as well as by artists and urbanites, for all those who cast their gaze, not only aesthetically but mystically, symbolically, pragmatically and productively over nature. For the landscape, on par with theoretical fiction, image and imagination, is also the experience of the lived space.

Once clarified our position on the idea of the Landscape we ask ourselves about why this phenomenon must be of interest to us as the historians. The answer lies in the assertion that the Landscape is a *cultural representation*. The idea of Landscape is composed of concepts, images, feelings, meanings and values that are condensed into a synthetic image, in a *representation* that is mental, verbal and visual of the perceived reality according to which the individual develops acts and intervenes in the space. Moreover, we speak of cultural representation while the landscape, as a physical embodiment of a series of transformation processes, would be the reflection of certain social practices and specific modes of production. That is, since the landscape is the interpretation of the territory, the realization of a particular way of understanding and building space from cultural parameters, should interest us as historians. The investigation about the landscape, whether real or represented, can be understood as a perfectly valid means to address more general questions about society and culture.

The second concept that structures this research is that of visual perception in general and perception of Landscape in particular. It is possible to develop a historical discourse about the perception of landscape as neither mental representations or ideas about this are constant over Space and Time. Although it is possible to recognize certain general spatial categories in the process of spatial perception, nor its relevance nor its importance remain static. This is understandable if we consider the definition that we did of the Landscape as a Cultural Representation.

In this sense, we have tried to approach the perceptions of territory / landscape in the eighteenth century based on a set of basic assumptions that we believe determine this process of perception. The first of these is that the perception of landscape is a polisensorial event in which all senses are activated to attract the maximum external stimuli from the environment. Consequently, the "body" stands as a fundamental reference for the perception of space. The body is established in the centre from which we project our gaze and perceive the reality around us. It is our position or location in the space that determines the frame of the scene. Another aspect related to the perception of landscape as a function of the situation of the observer would be the physical distance that exists between it and the contemplated reality. This distance is what gives us the contemplation of the landscape as a unit. Its various elements are perceived in relation with the whole, so that observing a landscape is not only to distinguish or identify parts that make it up and are integral in the whole, but to *capture the whole*

as a unit whose meaning comes from the relationship between its various elements. Rudolf Arnheim argued that *to see* means to *see in relation*, so that the objects of a whole is not perceived in isolation but linked to what they have around them. Thus, both the visual characteristics of objects that make up the landscape as the meanings attributed to each of them will be conditioned by their belonging to the whole by the location and role held within it.

The second assumption that we will consider when talking about perception of the landscape is that the look is not synonymous with vision but can be defined as the subjective *intention* of the observer. Speaking of look is speaking about intentionality and cultural annexing. We can approach the vision of the landscape in the eighteenth century as it appears to us as a cultural variable. Perceiving doesn't mean registering environmental stimuli but it is about a complex process involving the individual's subjective dimension (closely related to memory and expectation) and in that one of the key stages is the allocation of meanings. That is, the interpretation or assignment of meaning shows itself as something consubstantial to the global process of perception. Since environmental psychology states that the perception is carried out in various interrelated levels: the first of these levels would be the *affective response*, registered in terms of personal value. Therefore, the first level which is detected on the interaction between the individual and his environment is linked to emotional response. And based on studies of environmental psychology, it is on this emotional response or "emotional experience of a place" that conforms to the process of attribution of

meaning. This last premise or condition allows us to conceive the images of our documentary corpus, as representations in which are recorded, not only the physical reality but the symbolic and significant dimension of these landscapes. Finally, the third concept that we define is that of Representation. It can not be otherwise if we consider that our main source of information is made up of images. We use the proposal that semiology gives us to define the image: an iconic sign that the signifier (or a material part of the sign) maintains a relation of qualitative similarity with the referent (physical or conceptual reality of the world to which it refers). In our sources, the signifiers are of three kinds: linguistic (words that are embedded in images), iconic and expressive. These will be the elements that we will subject to analysis trying to maintain the coherence of the image itself. It is paradoxical that the very thing that seems to determine the specificity of the image, that's to say the *similarity*, is both the core of most discussions, debates and judgments that it raises. It's from there that we have devoted some space to rethink, as do the semiologists, this concept of *similarity* as a specific feature of the image. Moreover, this restatement is particularly necessary in our particular case, while many of the negative judgments that have spilled over our visual documents come from a partial knowledge of this trait of its nature.

Trapped under the weight of cultural tradition from which these judgments arise when we are faced with a figurative image the first thing we do is try to recognize in it the objects of reality to which it refers, that's to say we carry out an identification operation. It happens that if the image changes our expectation of

"precision and truth", if it doesn't match with what we *expect* to find represented or we don't recognize in it a satisfactory degree of similarity, we don't hesitate to banish it. We refuse it as scientific evidence because it seems that the prerequisite for an image to be considered "useful" is that which has been previously judged as "true", that it is fair, reliable and true, or put another way, that it produces that perfect match between the image and the object to which it evokes. This fulfils the role of *similarity*

However, after tracing the arguments made by imaging specialists, we conclude that the fundamental feature of any image, rather than the *similarity* we must put it in its *function of substitution*. In this way, although the outlines of our sketches do not translate with the expected fidelity, the profiles of the relief or the territorial configuration of the municipality, if the degree of similarity is not optimal to permit an accurate identification of each place, nevertheless these images lose their representation value. They are not false or inaccurate but the key is to tailor the questioners to the nature of these images in order to access their meaning. Once the concepts of landscape, perception and representation are clarified, we will dedicate the remaining chapters of the second block to address issues of method. In the *Image/Past* we carry out a review through historiographical tradition –relatively recently– which vindicates the use of the image as a historical document. We refer to the principal investigators who have believed in the image as a source of historical information, including us within this trend that increasingly has more followers in academia. However, we note that although the image has

been accepted as a document for historical research, we still have an important step to take: that of accepting it as a valid means for the I of the past (here will be included discussion on the suitability of cinema as a tool for I history). Secondly, in this chapter we stress the advantages and disadvantages that involves the use of the image as a document for historians. Thus, we place special emphasis on the need for this to be submitted to critical judgement by the investigator just as it contextualizes and analyzes its nature. Finally, the last section of this chapter is devoted to specify our visual analysis method: based on iconic and expressive components of the image. In our analysis of visual representations both dimensions will have to be taken into account: "what is represented," ie, the figures that represent objects of the natural or physical world and, especially, "how it is represented", that is to say, expressive tools used to make sense or meaning to the image, a meaning that will enhance the iconic significance, complementing it. And we close with a reflection on what it means to *interpret* visual messages. Even when one accepts by the semiotics that the interpretation of texts is unlimited or indefinite, this does not mean that they can be carried out without any criteria and that some are not more satisfactory than others. In our case, the chosen criterion is the visual language. Analysis of the iconic and expressive components of the image is the underpinning upon which our interpretations will be based. Finally, before moving to the third part of this work ("Readings"), we pause to delve into the context of production of these images and in their nature (with what kind of images we're dealing with). These are two fundamental aspects to which

every researcher must address who is prepared to work with images while determining the understanding and interpretation of the visual documents. Thus, in the chapter entitled "*A freehand*" we tackle the study of the context of production of both sets of sketches (those sent to Tomas Lopez and those that are included in the Castastro de Ensenada) and in that appears under the heading "*Drawing concepts*" we specify the nature of these images. These can be conceived primarily as subjective representations of the perceived environment. It's this characterization that justifies the introduction in this work of the concept of *cognitive map*. While our images translate spatial information about *an environment of familiarity* collected from perceptive process of whom is in direct contact with it, we can assimilate them to the graphic manifestations of their mental plans or cognitive maps. Since cognitive maps are the result of spatial perceptions, the content of information should collect the different dimensions of space that we discover through the process of perception: the real, the symbolic and the imaginary.

Another concept we introduce in explaining the nature of these images is that of *intellectual realism*. We speak of intellectual realism to refer to images that, how you are, cater more to the "equivalence" than to "similar" and the use of "design-type" to communicate certain concepts or spatial ideas. If on one hand these sketches have been dismissed for not keeping the "fidelity" *expected* with the reality they represent, on the other hand they must be conceived as the result of a strategy of self-representation of the inexperienced or novice sketchers: one that

uses the "type" rather than the particular object to the schematic, abstract and essential rather than the accurate reproduction: that which sacrifices visual realism in favour of the concept or idea.

Thirdly, we must consider the influence of memory in this type of representation. Although some of these sketches or drawings were done by the artists *on site*, others had to dredge through their memory to put on paper the image that was stored in their mind. We are interested in studying the characteristics of the images from memory since, to be transferred to paper the graphic image will collect some of those characteristics. The images which are stored in memory about perceived reality are characterized by their generality, by suppressing superfluous and ambiguous details and to preserve –underlining them- the distinctive features of structure and form. Likewise, they are images in which the regularity and symmetry are exaggerated. We still have to consider one last aspect that determines the nature of these sketches. We must not forget that in the first instance, these images are the graphical manifestation of the environment perceived by the individual, influenced by memory and expressed through diverse strategies of representation. Therefore, in addition to considering each of these images as the graphical exteriorization of that subjective image about the perceived environment in addition to attributing to them the characteristics of the images of memory, we can analyze them paying attention to the characteristics that determine the visual perception process. We can state that there is some relationship between the way they acquire the

visual contents and the principles that govern perception. This is because these graphical representations, as we have noted repeatedly, are not the product of *aesthetic perception*, which could conceal the evidence of a direct or spontaneous observation but are the result of what some call *habitual perception*, untrained in art save for the everydayness of the look the look. Finally, the last block of chapters of the thesis we have called "Readings" as in it what we have done has been just that, "reading" images in order to form interpretations of territorial of perception in the eighteenth century.

BIBLIOGRAFÍA / PAISAJE Y PERCEPCIÓN ESPACIAL

- Aragonés, Juan Ignacio y Américo, María: *Psicología Ambiental*. Pirámide. Madrid, 1998.
- Boira i Maiques, Josep Vicent: "Castro, Constancio de: *La Geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*". En *Biblio 3W Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, nº 127. Diciembre, 1998.
- Boira Maiques, José Vicente: "La vivencia del espacio urbano. La creación de imágenes en la relación hombre-ciudad". Nº41. 1987. Págs. 93-106.
- Bosque Sendra, Joaquín, Fernández Gutiérrez, Fernando y Jiménez Bautista, Francisco: "Distorsiones sistemáticas en la Percepción de localizaciones urbanas" en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Nº 131, 1994-95. Págs. 75-95
- Briceño Ávila, Morella y Gil Scheuren, Beatriz: "Ciudad, imagen, percepción", en *Revista venezolana*. Vol. 46 (1) 2005. Págs. 11-33
- Careri, Francesco: *Walkscape: el andar como práctica estética*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- Castro Aguirre, Constancio de: *La Geografía en la vida cotidiana: de los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.
- Castro Aguirre, Constancio de: "Mapas cognitivos, qué son, cómo explorarlos" en *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. 1999. 3(3). Págs. 1-11.
- Clark, Kenneth: *El arte del paisaje*. Seix Barral. Barcelona, 1971
- Corraliza, José Antonio: *La experiencia del ambiente: percepción y significado del medio construido*. Tecnos. Madrid, 1987.
- Cosgrove, Denis E.: *Social Formation and symbokic landscape*. The University of Wisconsin, 1984. Brinckerhoff Jackson, John: *Discovering the vernacular landscape*. Yale Unviersity Press. London, 1984.
- Cosgrove, Denis: "Observando la naturaleza: el Paisaje y el sentido europeo de la vista" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* Nº 34, 2002. Págs. 63-89
- Estébanez Álvarez, José: "Problemas de interpretación y valoración de los mapas mentales" en *Anales de Geografía*, Universidad Complutense, Nº1, 1981. Págs. 15-40
- Gärling, Tommy: "La metáfora del mapa cartográfico en los estudios sobre los mapas cognitivos urbanos" en *Anales de Geografía*. Universidad Complutense. Nº 9, 1989. Págs. 21-34.
- González Bernáldez, Fernando: *Ecología y Paisaje*. Blume. Madrid, 1981.

- Iñiguez, Lucipinio y Pol, Enric (coord.): *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1996.
- Jiménez Burillo, Florencio y Aragonés, Juan Ignacio: *Introducción a la Psicología Ambiental*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- Lacomba Fernández, Juan (dir.): *Los paisajes andaluces: hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Junta de Andalucía. Consejería de Obras públicas y Transportes. Sevilla, 2007.
- Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili. México, 1985.
- Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y Pensamiento*. Abada. Madrid, 2006.
- Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y Territorio*. Abada. Madrid, 2008.
- Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje e Historia*. Abada. Madrid, 2009.
- Martínez de Pisón, Eduardo y Sanz Herráiz, Concepción: *Estudios sobre el Paisaje*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2000.
- Milani, Raffaele: *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Nogué, Joan: *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Ojeda Rivera, Juan Francisco: "Percepciones identitarias y creativas de los Paisajes Mariánicos" en *Geo crítica, Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. Vol. IX, nº 187, 2005.
- Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Naturaleza y Cultura del Paisaje*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2004.
- Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Imágenes del Paisaje*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2006.
- Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Estudios sobre Historia del Paisaje español*. Libros de la Catarata. Madrid, 2002.
- Palang, Hannes y Sooväli, Helen: *European Rural Landscape. Persistence and change in a globalising Environment*. Kluwer Academic Publishers. The Netherlands, 2004.
- Pol, Enric; Castrechini, Ángela A. y Tomeu, Vidal: "Las representaciones sociales del medio ambiente: el papel de la fotografía" en *Revista de Psicología Social*. Vol. 22, nº 3, 2007. Págs. 267-278.
- Ponce Herrero, Gabino; Dávila Linares, Juan Manuel y Navalón García, María del Rosario: *Análisis urbano de Petrer: estructura urbana y ciudad percibida*. Universidad de Alicante. Alicante, 1994.
- Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Tuan, Yi Fu: *Space and Place: the Perspective of Experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis 1977.
- Valera, Sergi y Pol Urrutia, Enric: "El concepto de identidad social urbana: un aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental" en *Anuario de Psicología*, nº 62, 1994
- Valera, Sergi "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social" en *Revista de Psicología Social*, nº 12, 1997

- Vidal Moranta, Tomeu y Pol Urrutia, Enric: “La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre los hombres y los lugares” en *Anuario de Psicología*, nº 36, 2005.
- Valera, Sergi: “Estudio de la relación entre el Espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social” en *Revista de Psicología Social*, nº 12, 17-30
- V.V.A.A.: *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*. Universidad de Valencia. Valencia, 2001
- V.V.A.A.: *La abstracción del Paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid, 2008.
- Berger, John : *Mirar*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- Berger, John: *El sentido de la vista*. Alianza. Madrid, 1990.
- Berger, John: *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona, 2001.
- Cabezas, Lino: *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles en el siglo XVI)*. Cátedra. Madrid, 2008.
- Eco, Umberto: “Los límites de la interpretación” en *Revista de Occidente*, nº 118, 1991. Págs. 5-24
- Eco, Umberto: *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona, 1989
- Finke, Ronald A. : *Principles of Mental imagery*. Mit Press. Cambridge, 1989.
- Gombrich, Ernst: *Norma y Forma. Estudios sobre el Arte del Renacimiento*. Alianza. Madrid, 1985.
- Gombrich, Ernst: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* Debate. Madrid, 2002.
- Gombrich, Ernst: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza. Madrid, 1987
- Gombrich, Ernst: *Arte, percepción y realidad*. Paidós. Barcelona, 2003.
- Gombrich, Ernst y Eribon, Didier: *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*. Istmo. Madrid, 1992.

BIBLIOGRAFÍA / IMAGEN Y PERCEPCIÓN VISUAL

- Acaso, María: *El lenguaje visual*. Paidós. Barcelona, 2006
- Arnheim, Rudolf: *Arte y Percepción visual*. Alianza. Madrid, 2000.
- Arnheim, Rudolf: *El pensamiento visual*. Paidós. Barcelona, 1998.
- Arnheim, Rudolf: *El poder del centro*. Alianza. Madrid, 1988
- Aumont, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 2002.
- Ballesteros Jiménez, Soledad: “Representaciones analógicas en Percepción y Memoria: imágenes, transformaciones mentales y representaciones estructurales” en *Psicothema* 1993, Vol. 5, nº 1. Págs. 7-19

- Gómez Molina, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*. Cátedra. Madrid, 1995
- Joly, Martine: *La imagen fija*. La Marca, 2003.
- Joly, Martine: *Introducción al análisis de la imagen*. Ed. La Marca. Buenos Aires, 1999
- Joly, Martine: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Paidós. Barcelona, 2003
- Malins, F: *Mirar un cuadro*. Herman Blume. Madrid, 1983.
- Merleau Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985.
- Ortells Rodríguez, Juan José: *Imágenes Mentales*. Paidós. Barcelona, 1996.
- Palazzi, María Inés: "La imagen, percepción y representación. Debate desde las ópticas filosófica y gnoseológica". Encuentro latinoamericano de diseño. Universidad de Palermo, 2007.
- Palos i Peñarroya, Joan LLuís: "El testimonio de las imágenes" en *Revista Pedralbes: Revista d'història moderna*. Nº 20. 2000. Págs. 127-144.
- Torreano, John: *Dibujar lo que vemos: la percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*. Blume. Barcelona, 2008.
- Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto: *Principios de Teoría General de la Imagen*. Pirámide. Madrid, 2002.
- Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid, 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alcaína Fernández, Pelayo: *Historia de la Villa de María, una comunidad rural del Reino de Granada entre los siglos XV y XIX*. Revista Velezana e Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1992.
- Álvarez Santaló, León Carlos; Rodríguez Becerra, Salvador y Buxó i Rey, María Jesús: *La Religiosidad popular. Vol. 3: Hermandades, romerías y santuarios*. Anthropos. Barcelona, 1989.
- Álvarez Santaló, León Carlos y Cremades Griñán, Carmen María: *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen. II Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna 1992*. Universidad de Murcia. Murcia, 1993.
- Álvarez Santaló, León Carlos (et. al.): *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999.
- Andújar Castillo, Francisco (ed.): *Historia del Reino de Granada*. Vol. III. Universidad de Granada. Granada, 2000.
- Arévalo, Federico: *La Representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003.
- Arroyo Ilera, Fernando: *Agua, paisaje y sociedad en el siglo XVI según las Relaciones Topográficas de Felipe II*. Ediciones El Umbral. Madrid, 1998.

- Benítez Barea, Avelina: *El bajo clero rural en el Antiguo Régimen (Medina Sidonia, siglo XVII)*. Universidad de Cádiz. Cádiz, 2001.
- Bernardo Ares, José Manuel de y Martínez Ruiz, Enrique (ed.): *El Municipio en la España Moderna*. Universidad de Córdoba. Córdoba, 1996.
- Blanco Carrasco, José Pablo: "Notas para un estudio sobre las migraciones y la movilidad geográfica en el entorno urbano extremeño. 1500-1860" en *Revista de Demografía Histórica*. XXI, 2003. Págs. 79-111.
- Bravo Lozano, Jesús (ed.): *Espacios de poder: Cortes, ciudades y villas (XVI-XVII)*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2002.
- Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion*. Verso. London, 2002.
- Burgueño, Jesús: *Geografía política de la España Constitucional. La división provincial*. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid, 1996.
- Burke, Peter: *Formas de hacer historia*. Alianza. Madrid, 1993
- Camarero Bullón, Concepción: "La cartografía en el Catastro de Ensenada 1750-1756" en *Revista de Estudios Geográficos* Vol. 59, nº 231, 1998. Págs. 245-283.
- Cabo Alonso, Ángel: "Los caminos históricos y sus obstáculos fluviales" en *Estudios Geográficos* LXIII, nº 248/249. 2002. Págs. 471-492
- Calatrava Escobar, Juan: *Arquitectura y Cultura en el siglo de las Luces*. Universidad de Granada. Granada, 1999.
- Calatrava Escobar, Juan y Ruiz Morales, Mario: *Los planos de Granada 1500-1909*. Diputación Provincial de Granada. Granada, 2005.
- Capel Sáez, Horacio: *Los espacios acotados: Geografía y dominación social*. PPU. Barcelona 1990
- Capel Sáez, Horacio: *Geografía y matemáticas en la España del siglo XVIII*. Oikos Tau. Barcelona, 1982.
- Capel Sáez, Horacio: "Los Diccionarios Geográficos de la Ilustración española" en *Geo-Crítica* nº 31, 1982.
- Capel Sáez, Horacio: *Las nuevas geografías*. Salvat. Barcelona, 1991. Pág. 62
- Capel Sáez, Horacio: "Filosofía y Ciencia en los estudios sobre el territorio en España durante el siglo XVIII" en *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*. Nº 5, 1995. Págs. 59-100.
- Castillo Fernández, Javier (ed.): *Viajes de un naturalista ilustrado por los Reinos de Granada y Murcia*. Universidad de Murcia. Murcia, 2000.
- Clark, John O.E. Clark (ed.): *Joyas de la cartografía. 100 ejemplos de cómo la cartografía definió, modificó y aprehendió el mundo*. Barcelona 2006.
- Córdoba, Pierre y Etievre, Jean Pierre: *La fiesta, la ceremonia y el rito*. Casa de Velázquez, 1990.
- Davico, Pia: *Rilievo e forma urbana. Il disegno della città*. Celid, Turín 2001.

- Dávila, P. y Naya, L.M.: *La infancia en la historia: espacios y representaciones*. Vol 1 y 2. Actas del XIII Coloquio de Historia de la Educación. Erein. San Sebastián, 2005.
- Domínguez Ortiz, Antonio: *En torno al Municipio en la Edad Moderna*. CEMCI. Granada, 2005.
- Domínguez Ortiz, Antonio: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Ariel. Barcelona, 1990
- García Latorre, Juan y García Latorre, Jesús: *Almería hecha a mano. Una historia ecológica*. Fundación Cajamar. Almería 2007.
- Gil Sanjuán, Joaquín y Pérez de Colosía Rodríguez, M^a Isabel: *Imágenes de Poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College de Dublín*. Universidad de Málaga. Málaga, 1997
- Freedberg, David: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra. Madrid, 1992.
- Guillén Gómez, Antonio: *Ilustración y reformismo en la obra de Antonio José Navarro, cura de Vélez Rubio y abad de Baza (1739-1797)*. Revista Velezana. Almería, 1997.
- Ginzburg, Carlo: *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Gedisa. Barcelona, 1989.
- González Alcantud, José Antonio y González de Molina, Manuel (eds.): *La tierra. Mitos, ritos y realidades*. Antropos. Granada, 1992.
- Harley, J. B.: *La nueva naturaleza de los mapas*. Ensayos sobre la historia de la cartografía. Fondo de Cultura Económica. México, 2005.
- Haskell, Francis: *La Historia y sus imágenes. El Arte y la interpretación del pasado*. Alianza. Madrid, 1994.
- Hernando, Agustín: "Panorama cartográfico de la España del siglo XVIII: los mapas creados por Tomás López (1730-1802)" en *Revista Internacional de Ciencias de la Tierra*. Febrero de 2007.
- Izquierdo Martín, Jesús: "Desmitificando el Universo rural castellano" en *Revista de Libros*, nº 3. 1997.
- Jurado Sánchez, José: *Los caminos de Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII (1750-1808)*. Universidad de Córdoba. Córdoba, 1988
- Jurado Sánchez, José: *Caminos y pueblos de Andalucía (siglo XVIII)*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1989.
- León Casas, Miguel Ángel: *Convenciones para la representación del territorio en la cartografía histórica*. Eupalinos. Madrid, 2001.
- León Casas, Miguel Ángel: *Desarrollo y evolución de la representación del territorio durante el siglo XVIII. De lo intuitivo a lo científico*. Eupalinos. Madrid, 2001.
- Leoné Puncel, Santiago y Mendiola Gonzalo, Fernando (coord.): *Voces e imágenes en la historia: fuentes orales y visuales. Investigación histórica y renovación pedagógica*. Universidad de Navarra. Navarra, 2008.

- López Gómez, Antonio: "El Método cartográfico de Tomás López. El interrogatorio y los mapas de España" en *Estudios Geográficos*, Tomo LVII, nº 225, 1996.
- López Gómez, Antonio: "El método cartográfico de Tomás López. El interrogatorio de Albacete" en *Cuadernos de Geografía* nº 71. Valencia, 2002.
- López Gómez, Antonio y Manso Porto, Carmen: *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2006.
- López Guadalupe Muñoz, Miguel Luis: "Ermitas y oratorios en las vicarías de la costa granadina a comienzos del siglo XIX" en *Anuario de estudios de la costa granadina*, 3, 1991.
- Madrazo, Santos: *El sistema de comunicaciones en España 1750-1850*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1984
- Maldonado, Luis: *Introducción a la religiosidad popular*. Sal Térrea Santander, 1985.
- Manzano Aguilero, Francisco y de San Antonio Gómez, Carlos: "El levantamiento topográfico y la cartografía en el siglo XVIII: el método de la topografía eclesiástica". Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica. Sevilla, 2005
- Marina Barba, Jesús A.: *Justicia y Gobierno en España en el siglo XVIII*. Universidad de Granada. Granada, 1995.
- Montoya Arango, Vladimir: "El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del Poder en la Cartografía", en *Universitas Humanística*, Nº 63. Bogotá, 2007.
- Muñoz Jiménez, J. Miguel: "Sobre la «Jerusalén Restaurada»: Los calvarios barrocos en España" en *Archivo Español de Arte*, tomo 69, nº 274, 1996. Págs. 157-170
- Olmedo Sánchez, Yolanda: *Manifestaciones artísticas de la Religiosidad popular en la Granada Moderna. Estudio de la Arquitectura religiosa menor y de otros espacios de devoción*. Universidad de Granada. Granada, 2002.
- Palos, Joan Lluís y Carrió-Inverzzi, Diana (dir.): *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Centro de Estudios Europa Hispánica. Madrid, 2008
- Pickles, John: *A history of Spaces: cartographic reason, mapping and the geocoded world*. Routledge. London, 2004
- Reguera Rodríguez, Antonio T.: "Los apuntamientos del Padre Martín Sarmiento sobre la construcción de la Red Radial de Caminos Reales en España" en *Llull* vol. 22 (1999). Págs. 475-506
- Reguera Rodríguez, Antonio: "Cartografía y Política. El proyecto de Mapa de España desde su fundación (mediados del siglo XVIII) hasta el comienzo de los trabajos (mediados del siglo XIX)" en *Estudios Geográficos*. Tomo LVI, nº 219, 1995. pp. 99-127.

- Reguera Rodríguez, Antonio T.: *Territorio ordenado, territorio dominado. Espacios, políticos y conflictos en la España de la ilustración*. Universidad de León. León, 1993.
- Riesco Chueca, Pascual: "Tierras nombradas, tierras queridas: el Paisaje, base de la convivencia y archivo histórico", en *Primeras Jornadas Transfronterizas de Educación Ambiental*. Zamora, 2007.
- Ruiz Márquez, José Luis: *Almería y sus pueblos a mediados del siglo XVIII*. Movimiento Indaliano. Almería, 1981.
- Ruiz Morales, Mario: "Ensayo histórico de cartografía urbana" en *Revista Internacional de Ciencias de la Tierra*. Julio, 2001.
- Sambricio, Carlos: *Territorio y Ciudad en la España de la Ilustración*. Ministerio de obras públicas y transportes. Madrid, 1991.
- Santos, Milton: *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo, razón y emoción*. Ariel. Barcelona, 2000.
- Segura Graíño, Cristina y De Miguel, Juan Carlos: *Diccionario Geográfico de Andalucía: Granada*. Don Quijote, Granada 1990.
- Staley, David J.: "Sobre lo visual en Historia" en *Revista de Historia Iberoamericana* Vol. 2, Nº 1. 2009.
- Vayssière, Bruno Henri: "Cartes minimales" en *Cartes et figures de la Terre*. París, 1980
- Vázquez Mauri, Francisco: "La cartografía de la Península: siglos XVI al XVIII" en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Vol. CXVIII, pp. 215-235.
- V.V.A.A.: *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los Reinos 1748-1756*. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid, 2002.
- V.V.A.A.: *Religiosidad Popular en España*. Vol. II, Actas del Simposium. El Escorial, Madrid. 1997.
- Woodward, David (ed.): *Art and cartography. Six historical essays*. The University of Chicago Press. 1987.

MIRADAS

REPRESENTACIONES

LECTURAS

