

**Un mapa “pintado al revés”:  
recorriendo los linderos de las  
tierras de comunidad en una  
acuarela colonial**

A map “painted backwards”: traversing  
the boundaries of the community lands  
in a colonial watercolor

**Carmen Fernández-Salvador**

cmfernandez@usfq.edu.ec

Profesora de Historia del Arte de la Universidad  
San Francisco de Quito USFQ

**Fecha de envío:** 14/06/2022

**Fecha de aceptación:** 06/07/2022

**DOI:** <http://doi.org/10.18272/anima.v2i.2733>



## Resumen

Este artículo explora el uso de la “cartografía legal” por parte de las comunidades indígenas de la Real Audiencia de Quito, con el fin de contrarrestar la ineficiencia y negligencia de la justicia colonial. Se enfoca en una acuarela del siglo XVIII que presenta la comunidad indígena de Collana, en el Corregimiento de Loja, a los jueces en Quito. Como evidencia de posesión territorial, el mapa invita al espectador a imaginar un recorrido por una geografía distante. A través de este mapa, los litigantes indígenas no solo demostraban un conocimiento intuitivo de la ley y de la administración de justicia en el periodo colonial, sino también una extraordinaria habilidad para innovar en la práctica legal.

**Palabras clave:** archive colonial, cartografía legal, litigación, Real Audiencia de Quito, Loja

**Abstract:**

This article explores the use of “legal cartography” by indigenous communities in the Real Audiencia de Quito, to overcome the neglect and inefficiency of colonial justice. It focuses on an eighteenth-century watercolor painting presented by the indigenous community of Collana, in Loja, to the judges in Quito. As evidence of territorial possession, the map invites the spectator to imagine travel along a distant geography. In using this map, indigenous litigants not only demonstrated their intuitive knowledge of the law and of the colonial justice administration, but also an extraordinary ability to innovate legal practice.

**Keywords:** colonial archive, legal cartography, litigation, Real Audiencia de Quito, Loja

En 1771, el cacique de Collana, un anejo del pueblo de Cariamanga, en el Corregimiento de Loja, montó el largo viaje a Quito con el fin de resolver una disputa por tierras que mantenían con los propietarios de las haciendas vecinas (ANH/Q, Indígenas, Caja 99, Exp 15). La petición, que fue presentada a los jueces de la Real Audiencia, iba acompañada de un mapa, con el fin de que los oficiales pudiesen imaginar una geografía lejana en la periferia del imperio español.

La acuarela muestra el pueblo de Collana, compuesto por unas pocas casas que se organizan alrededor de una plaza central (fig. 1). En el centro se encuentra una cruz, que en este caso no es solo un símbolo de vida política y cristiana, sino, sobre todo, evidencia de posesión territorial. De hecho, como se señala en la documentación legal, no solo de este caso sino de otros del periodo, la extensión de las tierras de comunidad se medía con una cuerda del largo de una legua, en diferentes direcciones, desde el centro de un pueblo, identificado por una cruz. La ausencia también es significativa, en el sentido de que lo que aparece (o no) en el mapa también sirve para validar (o invalidar) la posesión territorial. Efectivamente, en la acuarela no se muestran otras casas, a más de las del pueblo, como si se tratara de comprobar que solo la comunidad indígena había ocupado la tierra.



Fig. 1. Mapa de Collana-Cariamanga, 1781, Archivo Nacional de Historia, Quito.

Lo que es particularmente interesante con respecto a la pintura es que nos invita a recorrer itinerarios o caminos por la geografía de Collana, permitiéndonos imaginar el territorio como “espacio vivido”, en palabras de Jacques Lefebvre (39, 42). Es decir, este no es el paisaje que observa el espectador distante, sino el de sus habitantes. Por otro lado, el mapa de Collana nos invita a seguir una ruta circular, que recuerda el *muyuriy*, o recorrido ritual por los linderos de una comunidad que, de acuerdo con Margot Beyersdorff, aún practican algunas comunidades andinas como una suerte de “mapeo mnemotécnico” (130). El *muyuriy* en realidad deriva de la práctica legal castellana, pero fue rápidamente absorbido por las comunidades locales a las que servía no solo para legitimar su derecho sobre la tierra, sino también para construir memorias colectivas que se inscribían sobre la topografía local<sup>1</sup>.

Alrededor del pueblo aparecen lugares individuales, identificados por medio de inscripciones. Entre otros, “el cerro de la palangana” o “los llanos del Senegal” son linderos de las tierras de comunidad. En ocasiones, las inscripciones adquieren un tono más urgente, señalando, por ejemplo, que “este es el Llano de Llaulli” o “este es el cerro de Aguaca”. El pronombre demostrativo nos lleva de vuelta a la petición escrita; es como si, con la ayuda de la pintura, pudiésemos recordar, y comprender, algo que ya se había argumentado en el texto. Este pronombre también sugiere el proceso de traducción que se habría llevado a cabo al crear la pintura, no tanto del quichua al español, sino también de la oralidad al texto escrito, y de la descripción verbal de la topografía a la pintura. La interacción entre la petición escrita, la pintura y las inscripciones dan forma a un itinerario para la mirada. De esta forma, la acuarela nos invita a entrar en el espacio pictórico y a experimentarlo, siguiendo direcciones prescritas.

En “Historias Espaciales”, Michel de Certeau distingue dos formas de representación cartográfica, el *tableau* y el *tour* (117-122). El *tableau* presenta una geografía ordenada para el escrutinio del espectador; es un lugar íntegro y autónomo que se percibe a la distancia. Por el contrario, como un registro de historias e itinerarios, el *tour* propone un espacio que cobra sentido de

---

<sup>1</sup> Estos recorridos también recuerdan a los rituales Incas que se realizaban en los *ceques*, como se llamaban a las líneas imaginarias que partían del Cuzco en diferentes direcciones (Abercrombie 8-9). Sobre la importancia de los *recorridos* en Chile, durante el siglo XVI, ver Cecilia Sanhueza Tohá. El reconocimiento ritual del territorio todavía se practica en algunas comunidades indígenas, como es el caso de los Salasaca (Corr 2003).

manera gradual, a partir de la experiencia del observador o caminante. El mapa de Collana, al igual que otras pinturas que se utilizan en litigios territoriales, son ejemplos claros de un "tour". Esto se evidencia, más claramente, en la disposición de las casas. En lugar de observarlas "a vuelo de pájaro", la mirada del espectador pareciera moverse alrededor de la plaza, deteniéndose instantáneamente frente a cada uno de los portales. Igualmente, con el fin de comprender el mapa en su totalidad, debemos caminar alrededor del papel, o manipularlo, haciéndolo girar en diferentes direcciones.

En los documentos no se menciona al autor del mapa; más bien, se lo describe como "el mapa que han formado estos indios" (175v). No obstante, es probable que este haya sido creado por un pintor quiteño, contratado por los principales del Collana durante su visita a los jueces de la Real Audiencia. Es posible que este pintor se haya especializado, al igual que otros artistas del periodo colonial, en dibujar paisajes o mapas utilizados en litigios y otros asuntos burocráticos, como dejan entrever algunos documentos de la época. Los documentos también sugieren que los pintores de "cartografía legal" trabajaban de cerca con los oficiales de la corte, acompañándolos en la ejecución de acciones judiciales en zonas de conflicto. Conocidas como "medición de tierras" y "vista de ojos", estas acciones se llevaban a cabo con el fin de definir linderos y dirimir en disputas territoriales.

Aparentemente, los pintores trabajaban *in situ*, en donde dibujaban rápidos bosquejos que servían de borrador para las pinturas que se presentaban a los jueces. Estas últimas, por lo general acuarelas de vivos colores, debían consultarse, como bien sugiere el mapa de Collana, junto con la documentación escrita. Un ejemplo de ello es una acuarela utilizada en la disputa por los linderos de las tierras de Yanayacu y Papatena, en 1774 (fig. 2). El pintor Baltasar Cartagena inscribe su nombre en la parte superior del mapa, y firma la documentación escrita, certificando que él fue testigo de las acciones legales que se llevaron a cabo en el lugar de la controversia. La pintura muestra las lomas de Chusalongo y Papatena, y las quebradas que las atraviesan; en la parte inferior, a la derecha, aparece el pueblo de Calacalí. Lo que es particularmente interesante con respecto a esta acuarela es que nos muestra, también, los rituales legales que se llevaron a cabo en el lugar. A la derecha, seguimos las pisadas que dejan los jinetes al ir recorriendo y reconociendo los linderos. Hacia la izquierda, vemos el ritual de posesión territorial, en el que los propietarios confirmaban su presencia en el sitio, caminando sobre él, mientras arrancaban la yerba y la tierra para ratificar su derecho sobre el mismo.





Fig. 2. Mapa de Papatena, 1774, Archivo Nacional de Historia, Quito.

En ocasiones, la documentación sugiere cómo se bosquejaba *in situ*. De esta forma, el expediente legal de 1768 sobre la disputa de las tierras de Puychicoto, en Machachi, incluye dos dibujos diferentes (fig. 3-4) Uno de ellos firmado por Don Sebastián Salcedo, el oficial real que estuvo a cargo de ejecutar las acciones legales, muestra no solo una elaborada caligrafía, sino también parcelas de tierra, casas y árboles dibujados de forma precisa. Esto nos sugiere que el mapa fue ejecutado de manera cuidadosa, probablemente a partir de notas y dibujos preliminares. El segundo plano, mientras tanto, es un dibujo de trazos rápidos y sencillos, en el que solo se señalan los aspectos más sobresalientes de la topografía. Las anotaciones carecen de la elegante caligrafía que se observa en el mapa firmado por Salcedo, y, sin embargo, sí proporcionan información sobre la historia del lugar y sobre la posesión de las tierras. La economía artística del dibujo, que contrasta con la profusa información histórica, sugiere la proximidad del artista con el sitio en disputa, así como con el testimonio de los testigos. Pero lo que es particularmente interesante sobre el mapeo *in situ* es que también nos permite entender de qué manera el conocimiento empírico de la práctica legal, y de la importancia de los mapas como evidencia, se ponía a la disposición de diferentes actores, entre ellos los litigantes indígenas.



Fig. 3. Mapa de Puychicoto, Machachi, 1768, Archivo Nacional de Historia, Quito.

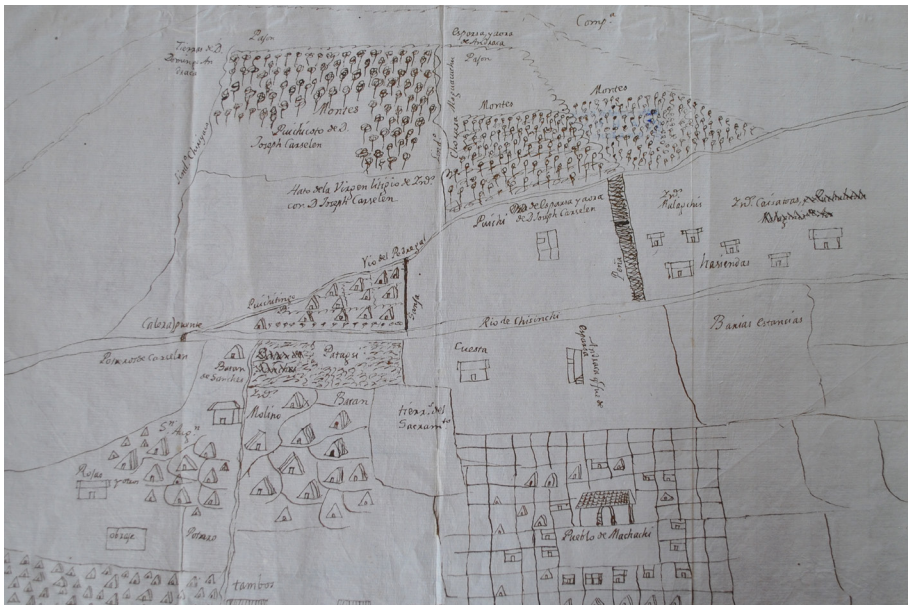


Fig. 4. Mapa de Puychicoto, Machachi, 1768, Archivo Nacional de Historia, Quito.



Los bocetos no eran únicamente borradores de los mapas o pinturas que se presentaban ante los jueces, sino que también se empleaban como herramientas de apoyo durante las acciones legales, puesto que estos aseguraban una mejor comprensión de las tierras en disputa y de sus linderos. En la “vista de ojos” y “medición de tierras” participaban, a más de los oficiales de la corte y de los pintores, las partes interesadas, entre ellos, los hacendados, caciques e “indios del común”, los protectores de naturales, como se llamaba a los abogados de los indígenas, y otros testigos<sup>2</sup>. Se deduce que estos actores se reunían alrededor de los mapas, con el fin de discutir la precisión y veracidad de su información. Esto deja traslucir el oficial real que condujo las acciones legales en Machachi. Él argumenta que este trabajo demandaba mucho tiempo y esfuerzo, en parte porque los oficiales debían examinar de forma conjunta las tierras y los documentos legales, y también “por haber intervenido una muchedumbre de indios y que con su rumor no dejaban trabajar” (ANH/Q, Serie Indígenas, Caja 88, Exp. 19, 1768, f. 29v). El mapa que había resultado de la inspección de tierras servía “para la más clara inteligencia así de los indios como también de sus límites y linderos con las demás particularidades precisas para el mayor discernimiento estando en cada sitio se iba formando el mapa o diseño de cada lugar, puntualizando todas sus circunstancias” (29v).

En ocasiones, los mapas y pinturas también eran objeto de disputa, siendo cuestionados por la parte contraria. Esto no quiere decir que se dudaba de su validez jurídica, sino más apunta a la importancia que estos tenían como evidencia convincente ante los jueces. Esto sucede, justamente, con la acuarela presentada por los indígenas de Colambo.

Aparentemente, el mapa fue aceptado con presteza por los jueces en Quito. Incluso, es probable que esta haya inclinado la balanza a favor de la comunidad indígena de Collana, como sugiere el dictamen final del caso. No obstante, su veracidad fue cuestionada años más tarde en Loja. Es así como la viuda de uno de los hacendados cuyas tierras colindaban con las de Collana solicitó al pintor Ramón Tello, a quien se describe en los documentos como “oficial de profesión pintor” que examinara “el mapa o pintura” y declarara si este era “fiel o verdadero” (206). Tello aceptó la solicitud de la mujer, concluyendo que “dicho mapa está enteramente pintado al revés de cómo se miran y están establecidos los terrenos, caminos y quebradas y el mismo pueblo” (207).

---

<sup>2</sup> Sobre los protectores de naturales, ver por ejemplo Diana Bonnett (1992).

Claramente, Tello no comprendió el propósito de la pintura. Privilegiar el "itinerario" sobre el "paisaje", o el "tour" sobre el "tableau", podría haber sido una estrategia consciente de los litigantes pues, como ya hemos señalado, esto permitía que el espectador imagine los términos de las tierras en disputa. Lo que es particularmente interesante es que, a pesar de que los linderos que se muestran en el mapa se referían a la posesión histórica de la tierra, y a los documentos legales que había presentado el cacique y los principales del pueblo para validar su petición, este no era únicamente un registro de acciones pasadas. Por el contrario, la pintura también tenía como propósito prescribir futuras acciones legales sobre el territorio. De hecho, de forma enérgica, los indígenas demandaban "posesión real corporal en las referidas nuestras tierras con el deslinde y amojonamiento correspondiente a los títulos y mapa presentado" (178). El mismo protector de naturales, en defensa del pueblo de Colambo, resaltaba la importancia de la pintura, señalando "que el dicho mapa le servirá al Juez comisionado de toda instrucción para arreglar esta posesión sin confundir la introducción que ha hecho el referido Don Miguel Luzón en ajenos sitios" (175).

## Conclusión

Para comprender la importancia de la acuarela de Collana es útil compararla con los mapas utilizados por las comunidades indígenas de México durante el periodo colonial. Estos últimos han atraído la atención de innumerables académicos por referirse a prácticas ancestrales. Aunque estos operaban en el sistema burocrático imperial, fueron realizados por cartógrafos indígenas y mantenían convenciones pictóricas de la tradición precolombina (Russo 2005 y Wake 2014)<sup>3</sup>. A fines del siglo dieciséis, sin embargo, estos perdieron su importancia como instrumentos legales, y fueron gradualmente reemplazados por evidencia escrita. Algo diferente sucede en la Real Audiencia de Quito, en donde los mapas pintados comienzan a utilizarse en contextos legales, de forma consistente, en la segunda mitad del siglo dieciocho<sup>4</sup>. Muchos de estos mapas fueron comisionados por oficiales reales, como sucede con los dibujos empleados en el caso de Machachi. En otras ocasiones, estos podían ser presentados por una de las partes interesadas, como es el caso de la pintura de Collana.

<sup>3</sup> Para una discusión más reciente sobre los mapas mexicanos que muestran mercedes reales ver Ana Pulido-Rull 2020.

<sup>4</sup> El mapa más antiguo que se encuentra en el Archivo Nacional de Historia, conocido como el mapa de Colambo, que también se refiere a una disputa territorial en Loja, es del año de 1697. A este le sigue un croquis presentado por los indígenas de Pillaro, en 1704.

A diferencia de México, los indígenas no eran necesariamente quienes pintaban el mapa. Sin embargo, el uso de la cartografía legal por parte de los caciques y principales, algunos de ellos de comunidades indígenas de la periferia, como eran los pueblos del Corregimiento de Loja, manifiestan un profundo conocimiento del sistema judicial, adquirido a través de su constante participación en litigios. El activismo legal de estas comunidades, al que recurren para asegurar el cumplimiento de sus derechos frente a los abusos de las élites locales, es también una evidencia de su participación en la cultura letrada colonial (De la Puente Luna 2015; Dueñas 2010; Cummins y Rappaport 2012; Premo 2017). En el caso de Collana, la pintura muestra, además, la conexión entre los rituales legales coloniales y la memoria social del pueblo.

## Referencias bibliográficas

- ANH/Q Archivo Nacional de Historia, Quito.
- ANH/Q, Serie Indígenas, Caja 88, Exp. 19, 1768.
- ANH/Q, Serie Indígenas, Caja 99, Exp 15, 1777.
- Abercrombie, Thomas. *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among Andean People*. University of Wisconsin Press, 1998.
- Beyersdorff, Margot. "Covering the Earth: Mapping the Walkabout in Andean Pueblos de Indios". *Latin American Research Review* vol. 42, núm. 3, 2007, pp. 129-160.
- Bonnett, Diana. *Los protectores de naturales en la Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII*. FLACSO y Editorial Abya-Yala, 1992.
- Corr, Rachel. "Ritual, Knowledge, and the Politics of Identity in Andean Festivities". *Ethnology* vol. 42, núm. 1, 2003, pp. 39-54.
- Cummins, Tom, y Rappaport, Joanne. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Duke University Press, 2012.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducido por Steven Rendall, University of California Press, 1984.
- De la Puente Luna, Juan Carlos. "That Which Belongs to All: Khipus, Community, and Indigenous Legal Activism in the Early Colonial Andes". *The Americas* vol. 72, núm. 1,, 2015, pp. 19-54.
- Dueñas, Alcira. *Indians and Mestizos in the "Lettered City": Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*. University Press of Colorado, 2010.
- Lefebvre, Jacques. *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishing, 1991.
- Leibsohn, Dana. "Primers for Memory: Cartographic Histories and Nahua Identity". *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, edited by In E. Boone and W. Mignolo, Duke University Press, 1994, pp. 161-187.

- Premo, Bianca. *The Enlightenment of Tiral: Ordinary Litigants and Colonialism in the Spanish Empire*. Oxford University Press, 2007.
- Pulido-Rull, Ana. *Mapping Indigenous Land: Native Land Grants in Colonial New Spain*. University of Oklahoma Press, 2020.
- Russo, Alessandra. *El realismo circular: Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana, siglos XVI y XVII*. Universidad Autónoma de México and Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Sanhueza Tohá, Cecilia. "Territorios, prácticas rituales y demarcación del espacio en Tarapacá en el siglo XVI". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* vol. 13, núm. 2, 2008, pp. 57-75.
- Wake, Eleanor. "The Dawning Places: Celestially Defined Land Maps, Títulos Primordiales, and Indigenous Statements of Territorial Possession in Early Colonial Mexico". *Indigenous Intellectuals: Knowledge, Power, and Colonial Culture in Mexico and the Andes*, editado por Gabriela Ramos y Yanna Yanakakis, Duke University Press, 2014, pp. 202-236.