

La manta muisca, un aporte de la historia al diseño

Martha Fernández Samacá

El diseño y la historia

El diseño es una disciplina proyectual que visualiza futuro, pero el futuro no es ajeno ni al presente, ni al pasado; en este juego de pasado, presente y futuro, se conecta el diseño con la historia, pues para proyectar objetos, productos, servicios o sistemas, se debe partir del presente, de la realidad actual, de la identidad del ahora. Esto requiere devolverse al ayer, al origen, al antes, a la causa, es

allí donde la historia³ proyecta el pasado para identificar el presente y proponer para el futuro. En palabras de Campi (2007), la historia sirve al diseño para dar sentido a la práctica, es decir, contribuye a la construcción de una identidad que le permite reconocerse en el hoy y en el ahora. Varios han sido los objetos de estudio de la historia del diseño en el tiempo (Campi, 2007, p. 225): la obsesión por la vida de autores y la autoría de la obra, el objeto como fetiche, el canon, la historia de los procesos de diseño y el estudio de las instituciones. Estos trabajos han aportado a la construcción de una memoria de la disciplina, gran parte de ellos dan cuenta de la historia del diseño, especialmente en Europa; sin embargo, la historia del diseño también puede recibir aportes desde otras perspectivas, hago referencia al trabajo realizado por Salinas (2012) sobre tecnología y diseño en el México prehispánico, donde ofrece un panorama de objetos que dan razón de la forma de vida de estos pueblos, cuya historia se logra reconstruir a partir de observar el uso de los objetos, su forma, su material y manufactura, entre otros aspectos.

Para el desarrollo de trabajos como el mencionado anteriormente es importante hacer "investigación sobre diseño", una de las modalidades de investigación en arte y diseño que Christopher Frayling (1993, p. 5) propuso junto con la investigación a través del diseño y la investigación para el diseño. Entre ellas, la investigación sobre el diseño ("research into art and design"), involucra la investigación en perspectivas teóricas del arte y el diseño, la investigación en

³ La historia se puede definir como la interpretación que hace el ser humano de su pasado. De acuerdo con De Certeau (2006, p.34), la historia es "la explicación que se dice de la realidad que ya pasó o está pasando (p. 35)". La historia explica, es decir, da cuenta de la relación de los elementos involucrados en el asunto que se está historiando y para lo cual, el historiador previamente ha interpretado.

estética o percepción y la investigación histórica; es precisamente esta última la que desglosaremos a continuación.

Según Alía (2005, p. 37), para hacer investigación histórica se deben seguir ciertos procedimientos en busca de plantear problemas y verificar las soluciones propuestas. Primero se debe hacer la *elección del tema y su justificación*, es importante que como parte de esta reflexión, consideremos que se pueden hacer aportes a la historia del diseño desde la historia de nuestros pueblos, aunque para el caso colombiano aún falta mucha historia por hacer y conocer, que permita entender el presente del diseño de una forma más familiar y propia que alejada y extranjera, más coherente con la realidad del país. Lo segundo es *construir la hipótesis*, qué deseamos probar: que el diseño también tiene principios desde lo precolombino, que desde la colonia la sociedad consideraba el diseño como parte de su vida cotidiana, que nuestros artesanos del siglo XVIII usaron el diseño en sus objetos; en fin, diversas pueden ser las afirmaciones por comprobar. Tercero, *hacer la descripción y observación sistemática*, es decir, hacer la búsqueda de fuentes primarias y secundarias, "la observación de la historia es la observación de las fuentes" (Alía, 2005, p. 42) que den razón del tema de investigación, que permitan construir la historia: leer documentos de siglos pasados, cuyo español se torna extraño en el presente; analizar las imágenes del álbum familiar, sentir que el tiempo pasa y los objetos cambian; visitar los objetos del museo y pensar cómo los hicieron, quién los usó y por qué están presentes. Cuarto, *la validación y contrastación*, corroborar que las fuentes son verdaderas y se pueden contrastar con otras para construir los relatos más próximos a la verdad. Y quinto, *la explicación*: además de contar acontecimientos, la historia debe

interpretarlos y explicarlos: “en esta explicación debe mostrar el proceso metodológico que la ha producido (p. 44)”, hacer la historia, atrapar en la red de la narración la magia del pasado.

Por lo tanto, aplicando este método histórico, presentamos la historia de la *manta muisca*, prenda de vestir de los tiempos precolombinos que considera un análisis de fuentes del siglos XVI, y cuyo planteamiento para este texto se centra desde una perspectiva técnica, sociológica y cultural (como se estudia en el producto industrial⁴), como un aporte a la historia del diseño en Colombia.

La historia de la manta muisca

La manta fue una prenda de vestir de la sociedad precolombina muisca, cuya técnica perdura en algunos tejedores colombianos que hacen tejidos en telar vertical. De acuerdo con los cronistas españoles (una de las primeras fuentes analizadas para construir esta historia), el origen de la manta se encuentra en el mito de “Bochica”, quien promulgó el uso de la manta como vestido entre los indígenas, les enseñó a hilar y tejer las mantas “(...) porque antes de esto, solo se cubrían los indios con unas planchas que hacían de algodón en rama, atadas con unas cordezuelas de fique, unas con otras, todo mal aliñado y aun como gente ruda, (...)” (Simón, 1981, p. 375). Este mito se puede considerar como el comienzo del desarrollo social, espiritual y técnico de la manta.

⁴ Campi opina que la historia del producto industrial es una vertiente especializada de la historia del diseño (2007, p. 219). Consideramos que no solo deben ser abordados los objetos industriales para hacer historia de diseño, también se pueden abordar cualquier objeto técnico que cuente y dé identidad a historias del diseño particulares.

De acuerdo con algunos documentos del siglo XVI que reposan en el Archivo General de la Nación AGN, para elaborar una manta se necesitaba de algodón, para conseguirlo el hombre muisca debía cambiar dos mantas finas por cuatro arrobas de algodón, que era lo que podía cargar en sus espaldas. Una vez llegaba el algodón al territorio muisca, era lavado, desenredado, hilado y tinturado. Según los cronistas, para tinturar los hilos o pintar las mantas se usaron colorantes como el añil, el trompeto, el azafrán, el moral, la sangre de cochinilla, diferentes arcillas, entre otros componentes, logrando en sus mantas el uso de tonalidades azules, amarillas, rojas, verdes y marrones; de igual forma utilizaron mordientes para hacer perdurable el color en el textil. En la crónica de Gonzalo Fernández de Oviedo se menciona:

se valen de diferentes plantas para teñir y dar color a sus cuerpos y a sus vestidos, cáscaras y cortezas y hojas de árboles que ya ellos pintan de negro u leonado y verde y azul y amarillo y colorado o rojo tan vivas y subidas cada una, que no pueden más en perfección, y en una olla, después que la han cocido, sin mudar la tinta hace distinción y diferencia de todos los colores que es dicho, esto creo que está en la disposición de la color con que entra lo que quiere teñir, ora sea en hilo hilado, como pintado en las dichas mantas donde quieran poner las dichas colores o cualquier de ellas (Fernández de Oviedo, 1959, p. 241).

De acuerdo con los estudios realizados por las diseñadoras textiles Tavera y Urbina (1994), en el tejido de las mantas se presentaba una característica particular: la inexistencia de remate en la tela:

En las mantas de cuatro orillos no existe ningún tipo de remate ni costura para evitar que se deshaga el tejido. Esto es debido a que los hilos fueron montados en el telar con un urdido que produjera dicho efecto. Este urdido es llamado comúnmente urdido corredizo (1994, p. 58).

Los dibujos plasmados en la manta se podían dar por tres procedimientos: el tejido con hilos previamente tinturados, el estampado con rodillos y la aplicación de pintura con pincel. Para el primero se disponían los hilos de colores en el momento de tejer la manta, los cuales podían estar tanto en la urdimbre como en la trama. Para el estampado, "se utilizaban rodillos de piedra o madera, labrados con motivos geométricos artísticamente diseñados, y tinta de diversos colores naturales" (Suescún, 1987, p. 85). Tavera y Urbina (1994, p. 116), mencionan que con frecuencia, los historiadores y cronistas hablan del uso indígena de atuendos hechos con telas bellamente ornamentadas por pintura aplicada con ciertos pinceles y ayudada con varas de madera para la líneas rectas, y de rodillos y sellos labrados en piedra o arcilla, que luego de humedecerlos en sustancias colorantes, eran aplicados a las telas en forma repetida. Con respecto a las mantas con pintura a pincel, el cronista Pedro Simón describe:

De algodón muy delgadas y bien tejidas pintadas a pincel, al modo que se usan en este reino entre los indios, de pinturas coloradas de *maures* que acá llaman, que son unas franjas angostas que les echan a lo largo de las mantas con los colores que las pintan, con una laborcillas no muy vistosas, pero para los indios, como son de uso, son de su estimación y las tienen ya tasadas, que cuatro maures o cintas tienen cada manta,

tanto se ha de dar por ellas, por precio hecho y determinado, y no la darán menos a quien se las llegare a comprar” (Simón, 1981, p. 115).

Un elemento importante en la decoración de las mantas fue el ‘maure’, franja delgada y colorada posiblemente pintada a pincel que permitió establecer un valor comercial a las mantas conforme con el número de franjas realizadas sobre su tela. Según Emilia Cortés (1990), la pintura directa sobre la tela fue posiblemente realizada con pinceles de pluma o pelo, manejada de forma extremadamente sofisticada y perfecta, tanto en el trazo como en la composición rítmica de sus diseños.

En el análisis realizado por Tavera y Urbina (1994, p. 117-132) se determinó que las mantas presentaban precisión en el contorno de sus diseños, uso de pinturas espesas e impermeables; manejo de zonas con reserva para proteger determinadas partes de la acción del colorante; uso de círculos, triángulos, rectángulos, espirales, combinación de líneas rectas en color marrón oscuro sobre el fondo habano natural del algodón; empleo de la forma negativa, cuando el fondo en el que está la figura es el ocupado; gran sentido de proporción y precisión; diseños inscritos en franjas anchas en forma horizontal, vertical o diagonal; temas de composición que abarcaron casi la totalidad de la manta. Basados en la descripción que hacen Tavera y Urbina sobre la composición gráfica del fragmento de tela M.O.T.M. -17, se recrean en la Figura 12 sus hallazgos: una composición que ocupa toda la superficie de la tela, la figura central es un gran cuadrado truncado, inclinado 45 grados a lo largo y ancho de la tela.

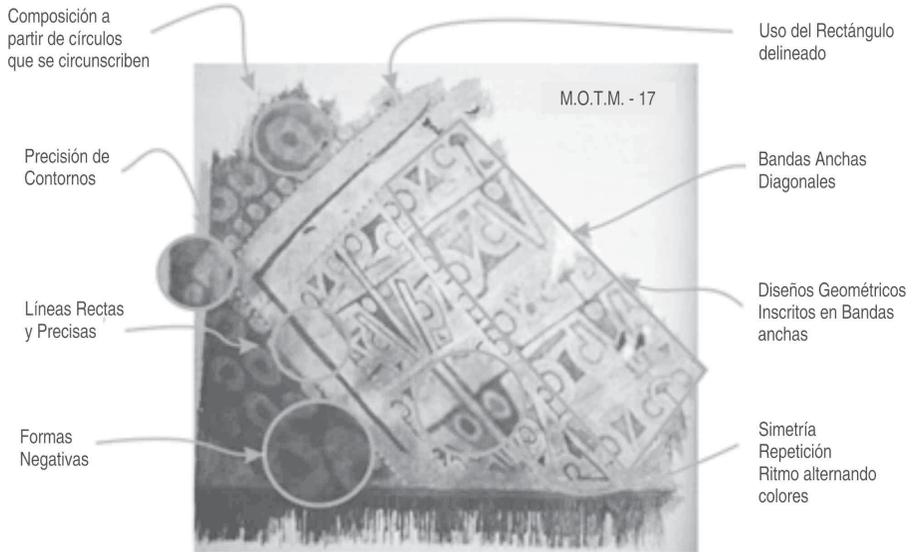


Figura 12. Elementos de la composición de una manta muisca
M.O.T.M. – 17.

En la temática interior del cuadrado se aprecian dos bandas anchas con múltiples diseños positivos y negativos a la vez, las figuras semejan cabezas de pájaros estilizados, picos de medios triángulos ojos delineados a base de círculos con diseños de radiación, los diseños se repiten unos tras otros comunicados por una línea central, el cuadrado está rodeado externamente con pintura negativa, que forma círculos y óvalos circunscritos de color unido.

De acuerdo con la calidad del tejido, el color empleado y el tipo de acabado utilizado en sus telas, las mantas muiscas reciben diferentes denominaciones: los registros de archivo hablan de “las mantas buenas o de la marca”, que eran de un alto valor por contener mayor cantidad de trabajo, poseer hilos más delgados y uniformes, obtener un tejido muy fino, permitir la labor del pincel y determinar su valor por el número de franjas pintadas a lo largo de la tela; y “las mantas chigomanales”, mantas pequeñas, bastas y mal tejidas que implicaron menos trabajo en su elaboración y, en consecuencia, un menor valor que las mantas buenas o de la marca. De acuerdo con el color se registraron: mantas con maure, mantas coloradas, mantas blancas, mantas negras, mantas pardas, mantas listadas, entre otras.

La manta como vestido cumplió con su significado de abrigo, pero a ella se adhirieron otros signos sociales y culturales como identificadora de rangos, componente de la dote, premio de competencias, testigo de los sacrificios y celebraciones, y compañera permanente de los muertos y los santuarios. La manta fue signo de reciprocidad al reconocerse como objeto de tributo para los caciques y capitanes; fue signo de redistribución al desplazarse físicamente a un centro reconocido socialmente como el cacique y a partir de él redistribuirse a la población, y fue signo de intercambio, por llegar a constituirse en un objeto de alto valor de cambio, pues por medio de ella se obtenía maíz, turmas, cubios, frijoles, curíes, carne y pellejos de venado, oro, esmeraldas, yopo, aves y bija, concretando un sistema de mercado y estableciendo en él una escala de trueque. Tanto la manta como la sal y el oro fueron bienes que integraron la actividad económica de los muiscas entre ellos y con las otras etnias vecinas, estos lazos de intercambio permitieron que la manta extendiera sus

fronteras más allá del territorio muisca y consolidara las relaciones de intercambio en los mercados intraétnicos. Sin embargo, al ser bien de intercambio, con la entrada de los españoles al territorio muisca y su pronta colonización, la manta se convirtió en objeto de tributo para la corona española, que los encomenderos usaron para someter al pueblo muisca, y pasado el tiempo, con el descenso de la población indígena, la crisis de las encomiendas, la manta fue cambiada por otros objetos de vestir y de tributar, hasta extinguirse de los documentos pero no de los museos, donde actualmente se guarda alguna memoria de su pasado.

Conclusión

Para hacer la historia de la manta se consultaron varios documentos del siglo XVI que reposan en el Archivo General de la Nación AGN, pero su tarea no solamente fue lectura e interpretación de estos, dentro del trabajo de campo del historiador está el cómo leer estos documentos, e igual que para el diseñador cómo leer el objeto. Para esto, en el desarrollo del método histórico, en su etapa de análisis y contrastación, se hace necesaria la ayuda de otras disciplinas. Para el caso de la historia en mención, se requirió del apoyo de la paleografía, que permite transcribir los documentos del castellano del siglo XVI a una interpretación actual. También se consultaron investigaciones de historiadores, antropólogos y diseñadores textiles, y se hizo una lectura detallada de los escritos de los cronistas que acompañaron la conquista y que gracias a estos podemos contar historias del trabajo precolombino para el diseño. De esta misma forma, los vestigios de mantas que reposan en los museos también permitieron comprender lo referenciado en otras fuentes. Es decir,

el trabajo del método histórico permite contrastar diferentes fuentes de información válidas como testimonio del pasado y crear con esta una interpretación para el presente.

Se partió de un tema, las mantas, importante para comprender el antecedente artesanal de una población tejedora del departamento de Boyacá; se construyó la hipótesis que buscó probar que muchas características de las mantas habían perdurado a pesar de la conquista española. Se contrastó y validó la información con el objetivo de dar una explicación a este hecho histórico, y se tomaron de allí elementos científicos para aportar a la historia del diseño.

Muchos son los aspectos alrededor de la historia de la manta muisca que recrean la memoria de su diseño: el mito de Bochica, el conocimiento alrededor de los tintes naturales con sus gamas de colores, la generación de bellas composiciones recreadas en la decoración de las telas a partir de figuras geométricas básicas como el círculo, el triángulo, el óvalo, el espiral y el rombo, aplicando conceptos de diseño como simetría, repetición, modularidad, y radiación. Lo anterior permite calificar la manta muisca como un referente de calidad, por la precisión con la que manejaron los procesos; de espiritualidad, pues la existencia de un ser superior motivó al muisca a alcanzar la perfección de su obra; y de comunidad, ya que congregó a la población muisca y la integró con otras etnias a través del intercambio comercial.

Con la manta se elaboraban vestidos, se adornaban las casas, se hacían ofrendas, regalos, se pagaban tributos y premios. La manta fue concebida con una estética especial y perfecta que desde las

mismas narraciones de los cronistas describieron su belleza; sin embargo, parece desvanecerse con el tiempo, aunque el actual oficio de la tejeduría guarda vestigios de técnicas de tejido y desarrollo de tintes naturales, no apropió la decoración tal y como las mantas de algodón muisca la recrearon. La configuración de círculos, cuadrados, espirales, diagonales, en la construcción de la imagen pintada, estampada o tejida, definitivamente palideció en nuestros actuales artesanos que se dedican a la producción de tejidos populares en el departamento de Boyacá. Esta investigación es una invitación a recordar las sociedades pasadas y a partir de ellas construir la identidad de la historia del diseño colombiano, usando para tal fin el método histórico.

Referencias

- Alía, F. (2005). *Técnicas de investigación para historiadores*. Madrid: Síntesis.
- Campi, I. (2007). *La idea y la materia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cortés, E. (1990) Biblioteca Virtual del Banco de la República. *Mantas Muisca. Boletín Museo del Oro, (27)*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1990/abjn27/abjn05a.htm>
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Fernández, G. (1959). *Historia natural y general de las Indias*. Tomo I. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.

- Fernández, M. (2012). *La manta muisca en la provincia de Tunja, siglo XVI; cultura, valor de cambio y tributo*. Tesis de Maestría en Historia. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Boyacá.
- Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, (1), 1-5.
- Simón, P. (1981). *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Tomo III. Bogotá: Banco Popular.
- Suescún, A. (1987). *La economía chibcha*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Tavera, G. & Urbina, C. (1994) *Textiles muisca y guanes*. Quito, Ecuador: Universidad de los Andes, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andres Bello-IAD.

