



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Arquitectura
Escuela de Diseño Gráfico

**Diseño editorial de material informativo
para la exposición 2017 Cofradía II del
Museo Ixchel del Traje Indígena.**

Proyecto de Graduación desarrollado por
María José Ortíz Gómez
al conferírsele el Título de
Licenciada en Diseño Gráfico

Guatemala, febrero de 2017.

Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Arquitectura
Escuela de Diseño Gráfico

**Diseño editorial de material informativo
para la exposición 2017 Cofradía II del
Museo Ixchel del Traje Indígena,
ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Proyecto desarrollado por
María José Ortiz Gómez
al conferírsele el Título de:
Licenciada en Diseño Gráfico

Guatemala, febrero de 2017

“La autora es responsable de las doctrinas sustentadas, originalidad y contenido del Proyecto de Graduación, eximiendo de cualquier responsabilidad a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala”.

MIEMBROS JUNTA DIRECTIVA

Msc. Arq. Byron Alfredo Rabe Rendón
Decano

Arq. Gloria Ruth Lara Cordón de Corea
Vocal I

Arq. Sergio Francisco Castillo Bonini
Vocal II

Arq. Marco Vinicio Barrios Contreras
Vocal III

Br. Gladys Jeanharie Chacón García
Vocal IV

Br. Carlos Rubén Subuyuj Gómez
Vocal V

Msc. Arq. Publio Alcides Rodríguez Lobos
Secretario Académico

TRIBUNAL EXAMINADOR

Msc. Arq. Byron Alfredo Rabe Rendón
Decano

Msc. Arq. Publio Alcides Rodríguez Lobos
Secretario Académico

Lic. Carlos Enrique Franco Roldán
Asesor Metodológico

Licda. María Berthila Gutiérrez de Melgar
Asesora Gráfica

Licda. Rosaura María Vásquez Pinto
Asesora

AGRADECIMIENTOS

A mi padre Dios

Por ser la guía y el soporte en los momentos difíciles de mi vida, por darme la sabiduría y la fortaleza para levantarme, seguir adelante y culminar esta etapa de mi vida.

A mis Padres

Sandra y Erwin por brindarme su apoyo moral, económico, espiritual y emocional, por ser ejemplo de valentía y lucha, por las palabras de aliento, el empuje constante y los consejos que me permitieron ser la persona que soy ahora.

A mi hermana

Michelle por la compañía en los desvelos, la motivación constante y por permitirme ser un ejemplo de dedicación, perseverancia y lucha para ella.

A mis abuelas

Tomasita y Connie por su cariño, palabras de aliento y consejos, siendo ellas parte fundamental de mi vida.

A mis amigos

Por hacer de esta etapa académica algo realmente especial y fácil de llevar, por las aventuras y los lazos que se fortalecieron. Por la ayuda en aquellos momentos en los que se necesitan palabras de aliento.

A esa persona especial

Por estar para mí en los momentos buenos y difíciles, por ser un apoyo incondicional.

A los catedráticos

Que tuve oportunidad de conocer a lo largo de mi carrera para adquirir conocimientos valiosos que hoy en día me ayudan a ser una profesional.

A mis asesores

Lic. Carlos Franco, Licda. María Gutiérrez, Violeta Gutiérrez, y Licda. Rosaura Vásquez, por el tiempo brindado y sus conocimientos otorgados durante el proceso de formación profesional, fue un privilegio ser formada por sus conocimientos, consejos y apoyo.

A la institución Museo Ixchel del Traje Indígena

Por abrirme las puertas y darme la oportunidad de aportar positivamente al desarrollo de la misma, especialmente a Violeta Gutiérrez por confiar en mí desde el inicio.

A la Universidad de San Carlos de Guatemala

Por darme la oportunidad de ser mi casa de estudio, por la ayuda económica que fue dada durante los 5 años de carrera por medio de la beca otorgada. Por las enseñanzas durante todo este proceso.



Santiago Sacatepéquez / Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Índice

Presentación.....	1
-------------------	---

Capítulo 1 Introducción..... 5

1.1 Introducción	5
1.2 Antecedentes	6
1.2.1 Antecedentes de comunicación.....	8
1.3 Planteamiento del problema.....	14
1.4 Justificación	15
1.4.1 Magnitud.....	15
1.4.2 Trascendencia	15
1.4.3 Vulnerabilidad.....	16
1.4.4 Factibilidad.....	16
1.5 Objetivos.....	17
1.5.1 Objetivo General	17
1.5.2 Objetivos Específicos.....	17

Capítulo 2 Perfiles 19

2.1 Perfil de la institución.....	21
2.1.1 Visión.....	21
2.1.2 Misión.....	21
2.1.3 Áreas del Museo	21
2.1.4 Identidad visual de la institución.....	23
2.1.5 Producción visual	24
2.2 Grupo Objetivo	25
2.2.1 Características demográficas.....	25
2.2.2 Características psicográficas.....	26
2.2.3 Características socioeconómicas	27
2.3 Spice and Poems.....	28
2.3.1 Spice.....	28
2.3.2 Poems.....	29

Capítulo 3 Planeación Operativa..... 31

3.1 Flujograma	33
3.2 Cronograma	36
3.3 Previsión de recursos y costos.....	37
3.3.1 Recurso humano.....	37
3.3.2 Equipo.....	37
3.3.3 Servicios.....	37
3.3.4 Materiales.....	37

Capítulo 4 Marco Teórico..... 39

4.1 Marco teórico.....	41
4.1.1 Raíces de expresión.....	41
4.1.2 Historias de Color	43
4.1.3 El diseño editorial como expresión cultural	47

Capítulo 5	Definición Creativa	51
5.1 Briefing de diseño		53
5.2 Referentes Visuales		55
5.3 Estrategias de las piezas de diseño		57
5.3.1 Medios		59
5.4 Concepto Creativo		61
5.4.1 Técnica Colaboración		61
5.4.2 Técnica de los 6 sombreros		63
5.4.3 Técnica Volcado visual de datos		65
5.5 Premisas de Diseño		67
5.5.1 Código cromático		67
5.5.2 Código fotográfico		68
5.5.3 Código de formato		68
5.5.4 Código tipográfico		69
5.5.5 Retícula		69
5.5.6 Código lingüístico		69

Capítulo 6	Producción gráfica y Validación de alternativas	71
6.1 Producción gráfica		73
6.2 Nivel 1 de Visualización		74
6.2.1 Bocetaje de Diagramación		74
6.2.2 Autoevaluación		77
6.3 Nivel 2 de Visualización		78
6.3.1 Bocetaje de portada		78
6.3.2 Páginas de inicio de artículo		79
6.3.3 Páginas interiores		79
6.3.4 Fotografías		80
6.3.5 Validación con expertos en el tema y diseñadores gráficos		81
6.4 Nivel 3 de Visualización		82
6.4.1 Portada		82
6.4.2 Páginas preliminares		83
6.4.3 Cuerpo principal		85
6.4.4 Validación con grupo objetivo		86
6.5 Propuesta final		87
6.6 Lineamientos para la puesta en práctica		116
6.6.1 Especificaciones del material		116
6.6.2 Procedimiento técnico de preparación de artes finales		116
6.6.3 Procedimiento para la obtención de ISBN		116
6.7 Presupuesto		118
6.7.1 Costo de investigación		118
6.7.2 Costo de horas creativas		119
6.7.3 Costo de producción		119

Capítulo 7	Síntesis del Proceso	121
7.1 Lecciones aprendidas		123
7.2 Aspectos que dificultaron el proceso		125
7.3 Conclusiones		126
7.4 Recomendaciones		127
7.4.1 A la institución		127
7.4.2 A los futuros diseñadores		127
7.4.3 A la escuela de Diseño Gráfico		127
7.5 Bibliografía		128
7.5.1 Libros		128
7.5.2 Tesis		128
7.5.3 Páginas web		129
7.6 Anexos		130

Presentación

El objetivo del presente informe es dar a conocer el proyecto con el tema “Diseño editorial de material informativo para la exposición 2017 Cofradía II del Museo Ixchel del Traje Indígena” el cual tiene como objetivo elaborar material editorial para difundir la información obtenida en las investigaciones de campo realizadas durante el año 2015 en Comalapa, Patzicía y San Martín Jilotepeque del departamento de Chimaltenango así también de Nebaj, Chajul y San Juan Cotzal del departamento de Quiché.

La elaboración se llevó en diferentes etapas, estas se encuentran dentro de una estructura metodológica la cual contiene investigación, diagnóstico, observación, definición creativa y procesos de producción. En la primera fase se encuentra el estudio realizado a la institución, la presentación del proyecto, el problema identificado, la justificación y los objetivos del proyecto. En la segunda fase se describe el perfil de la institución y el estudio del grupo objetivo presentando las características principales que permitieron realizar un material acorde a su cultura visual.

En la tercera fase se plantea el flujograma de trabajo, se establecen fechas y se prevén los recursos a utilizar para el proceso de producción. En la cuarta fase se encuentra el marco teórico en donde se desarrolla el tema a tratar y aspectos importantes de diseño que son mencionados en el material y que brindan aporte de conocimiento cultural y social. En la quinta fase presenta la definición creativa se muestra el desarrollo de la estrategia de comunicación, el proceso creativo, concepto creativo definido y los códigos visuales establecidos.

Posteriormente, en la sexta fase se presentan los diferentes niveles de visualización del material realizado, se muestran los diferentes procesos que se siguieron para llegar a la pieza final. En la fase 7 se presentan las lecciones aprendidas, conclusiones, recomendaciones y las referencias consultadas durante este proceso.

De tal manera, el material editorial realizado es de gran aporte cultural, etnográfico, fotográfico y técnico, permite incidir en el nivel de interés de personas nacionales y extranjeras para así seguir en el proceso de conservación de tradiciones, indumentarias y culturas guatemaltecas.



Santo Domingo Xenacoj / Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Capítulo **uno**

Introducción

1.1 Introducción

El mundo del tejido maya permite conocer la cultura indígena, ésta ocupa un lugar destacado en el mosaico multicultural de Guatemala especialmente en su cultura textil.

La indumentaria y los tejidos maya de Guatemala son una de las expresiones culturales y artísticas más importante de la sociedad guatemalteca. La mayoría de los trajes y tejidos representan símbolos iconográficos que hacen alusión a aspectos religiosos, ceremoniales, estado civil, posición económica, entre otros. Las prendas y los tejidos son elaborados en lana, seda, rayón o fibras sintéticas, son considerados también como arte plasmada en tela.

La indumentaria indígena, es un sentido de profundidad y complejidad que atesora un conjunto de expresiones que son manifestados en el color, la simetría, la cosmogonía de cada tejido de cada persona y de cada comunidad que representa. Por tanto quienes han prestado interés al estudio de todos estos elementos que se encuentran presentes en los tejidos son fotógrafos, etnógrafos, historiadores, arqueólogos y profesionales que ayudan al estudio y construcción del contenido que transmiten importantes mensajes culturales y sociales.

Actualmente existe en Guatemala una institución que vela por la conservación, registro, documentación, exhibición, y promoción de la indumentaria y los tejidos mayas de Guatemala, el Museo Ixchel del Traje Indígena. En este documento encontraremos el problema social que es enmarcado por la carencia de información sobre la indumentaria indígena y como el Museo Ixchel incide en esta problemática.

Visitar el Museo Ixchel del Traje Indígena es introducirse en un mundo completo y fascinante de historia entorno a la tradición textil maya de Guatemala. En él se encuentran estudios e información que permiten conocer a profundidad de todo aquello relacionado con la indumentaria y los tejidos mayas, como: el uso, las técnicas para su elaboración, materiales, los colores, las texturas, entre otros.

A continuación abordaremos como es que la información recolectada por el Museo Ixchel había sido difundida y como es de importante que la información se conozca de forma correcta por medio de material gráfico eficaz.

1.2 Antecedentes

A lo largo de tres milenios los mayas han desarrollado una rica y variada tradición textil que se mantiene vigente. Durante todo ese tiempo ninguna entidad se había dedicado a conservarla y documentarla. Desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX, un sinnúmero de personas, especialmente extranjeros, se interesaron en coleccionar los tejidos regionales del país. Sin embargo las colecciones que obtenían eran escasas e incompletas y no habían sido catalogadas ni estudiadas como correspondía.

Frente a esta situación en 1973 surgió el comité Textil en la Asociación Tikal, esta entidad es la encargada de resguardar el patrimonio arqueológico del país. Las personas que integraban el Comité realizaron actividades para obtener fondos a fin de iniciar la adquisición de tejidos indígenas de calidad y conformar la futura colección. La primera exposición textil se presentó en las instalaciones del Parque de la Industria, en la capital de Guatemala, con piezas aportadas por amigos coleccionistas.

Ese mismo año, don León y doña Carmen Pettersen donaron al Museo Ixchel, los beneficios de la primera edición del libro Maya de Guatemala, cuyos ingresos sirvieron posteriormente para la construcción de la sede actual. “El Comité Textil expandió y diversificó sus actividades, por el que sus integrantes decidieron fundar en 1977, el Museo Ixchel del Traje Indígena, nombrándolo en honor a la diosa maya prehispánica de la fecundidad y del tejido.” (Arathoon. B, Miralbés. R, página 17, Guía del Museo Ixchel del Traje Indígena)

Con el crecimiento de la colección textil, el Museo se tecnificó, he hizo evidente la necesidad de construir una sede para garantizar la conservación de las colecciones en forma adecuada y científica. Por lo tanto, con el propósito de edificarla, se creó en 1986 la Fundación para el Desarrollo del Museo Ixchel. Este mismo año, la Universidad Francisco Marroquín otorgó a la Fundación, en usufructo por 100 años, un terreno localizado en su campus central para construir el edificio.

En abril de 1991, se colocó la primera piedra de las instalaciones, que se inauguraron en noviembre de 1993. El edificio consta de tres niveles y “como sello distintivo para el friso del edificio, se seleccionó un símbolo textil de mucho prestigio, llamado rupan plato, que se teje en los huipiles y sobrehuipiles de Comalapa. Representa un plato usado para bendecir pan o fruta en la iglesia, como parte de los rituales de las cofradías”. (Arathoon. B, Miralbés. R, página 17, Guía del Museo Ixchel del Traje Indígena)



Edificio Museo Ixchel /Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

1.2.1 ANTECEDENTES DE COMUNICACIÓN

REDES SOCIALES

La página de facebook, es una herramienta importante para la institución ya que da a conocer la programación de actividades, horarios y talleres.

Aspectos positivos:

- Es gratuita.
- Pueden postear las veces que crean necesario.
- Dan información importante.
- Se puede tener una comunicación constante con las personas que estén al tanto de la página.

Aspectos Negativos:

- Si publican mucho puede también formar parte del spam.
- Debe haber constante acceso a internet.
- Debe haber una persona encargada de estar pendiente de las publicaciones y de responder los comentarios.
- Su actualización debe ser constante.



Figura 1: Páginas de Facebook del Museo Ixchel del Traje Indígena

PÁGINA WEB

La página web de la institución es un diseño fluido, no es responsive, representa el colorido de los tejidos, sin embargo tiene la información desactualizada y el diseño no es vanguardista, es estático y repetitivo, cuenta con información de la biblioteca, pequeña reseña histórica, galería, una sección para la tienda del museo, mapa y los eventos.

Aspectos positivos:

- Tiene identidad institucional.
- Guarda las normas gráficas de la institución.
- Es la mayor fuente de información interna que brinda información al público sobre eventos y exposiciones así como datos de la institución.
- Puede profundizarse en la información que se desea dar a conocer.
- Es de fácil acceso y es la primera página que aparece en google cuando se busca información o algo relacionado sobre el traje indígena de Guatemala.

Aspectos Negativos:

- Debe actualizarse constantemente, alimentarla de información, imágenes y contenido con el que el público pueda interactuar.
- Debe tenerse mucho cuidado con el contenido que es publicado ya que es para todo público.
- Debe existir una persona encargada para el manejo y actualización de la página que sepa del lenguaje técnico y código html5.



Figura 2: Página Web del Museo Ixchel del Traje Indígena

PUBLICACIONES EXTERNAS

Publicaciones Externas:

Existe un Manual de Normas Gráficas que rige la línea gráfica en cada una de las publicaciones que realizan y que se conectan entre ellas, dándole identidad a la institución en cuanto a color, íconos y texto, el logotipo varía de color según el arte que se esté realizando.

Aspectos positivos:

- Tiene identidad institucional en la mayoría de las publicaciones
- Aunque sean de diferente tema, guardan las normas gráficas básicas.
- Dan información importante.
- Son accesibles para ser publicadas en redes sociales y en página web.

Aspectos Negativos:

- La información no debe ser extensa, si no precisa y clara.
- Debe tenerse mucho cuidado con la información que es publicada ya que es para todo público.

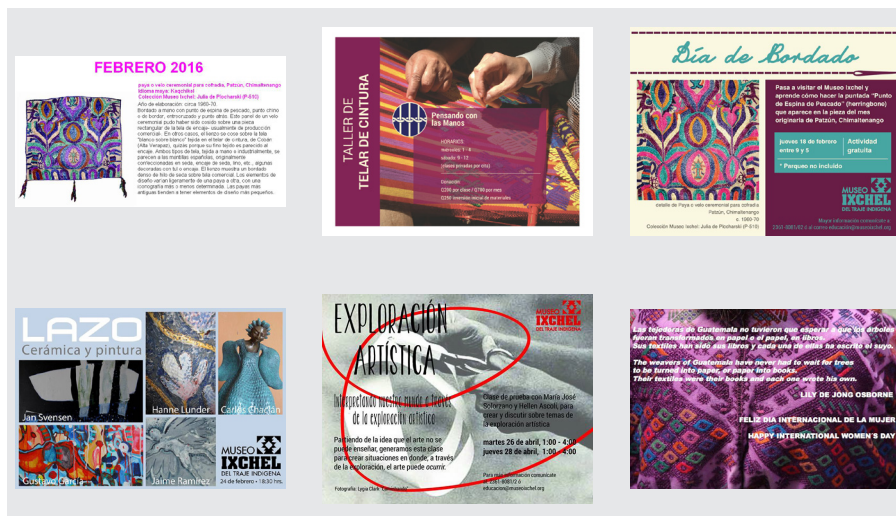


Figura 3: Artes realizadas para actividades que se desarrollan dentro del Museo Ixchel

PUBLICACIONES EDITORIALES



Figura 4: Mapa de Huipiles Ceremoniales

Mapa de Huipiles Ceremoniales de Guatemala, cuenta con información sobre las regiones en donde se encuentran los diferentes trajes ceremoniales indígenas de Guatemala, así como una breve reseña de los mismos en la elaboración de tejidos.



Figura 5: Portada libro Maya de Guatemala

Maya de Guatemala 1986

Es un libro que contiene fotografías de las 61 obras pictóricas que fueron elaboradas por la artista Carmen Pettersen, autora del libro en el cual documenta el uso de la indumentaria de los años 70'.

Las costumbres, tradiciones, indumentaria y alimentos de pueblos y comunidades son documentados en el libro.

Símbolos que se siembran 2005

El libro es realizado con el objetivo de brindar un tributo a los artistas del tejido que durante muchas generaciones han trabajado arduamente y con orgullo sus telares de cintura, plasmando en sus textiles las raíces, memorias de sus antepasados.



Figura 6: Portada libro Símbolos que se siembran 2005

Bordados: Puntadas que unen culturas 2010

Abarca temas de bordados y la importancia multicultural que el bordado ha tenido en la vida de muchas mujeres a lo largo de los años. Es un tema lleno de riqueza cultural delineando contextos históricos y etnográficos del bordado.



Figura 7: Portada libro Bordados: Puntadas que unen culturas 2010

Rostros de la Guatemala Indígena 2012

El libro tiene como objetivo presentar 30 años de historia fotográfica de la indumentaria indígena guatemalteca, usando fotografías como medio principal.



Figura 8: Portada libro Rostros de la Guatemala Indígena 2012

Publicación Cofradía: Textura y Color

Tiene como objetivo difundir los datos obtenidos en las investigaciones de campo realizadas durante el 2013 y 2014 y ponerla al alcance de la comunidad educativa, científica y la sociedad en general. Dicha información contiene imágenes tomadas en campo durante la investigación siendo estas una serie de fotografías de las prendas y tejidos de la colección principal del museo de acuerdo a las comunidades investigadas.

El libro cuenta con 5 temas principales:

- Las huellas del tiempo en los trajes ceremoniales
- Colección principal del Museo Ixchel del Traje Indígena: prendas y tejidos de Cofradías.
- Entre tradición y cambio: una breve mirada etnográfica a siete cofradías en la actualidad.
- Huipiles de cofradía. Continuidad y cambio en dos comunidades
- La cofradía indígena en Guatemala: una mirada desde estudios realizados por el Museo Ixchel del Traje Indígena en la década de 1980.

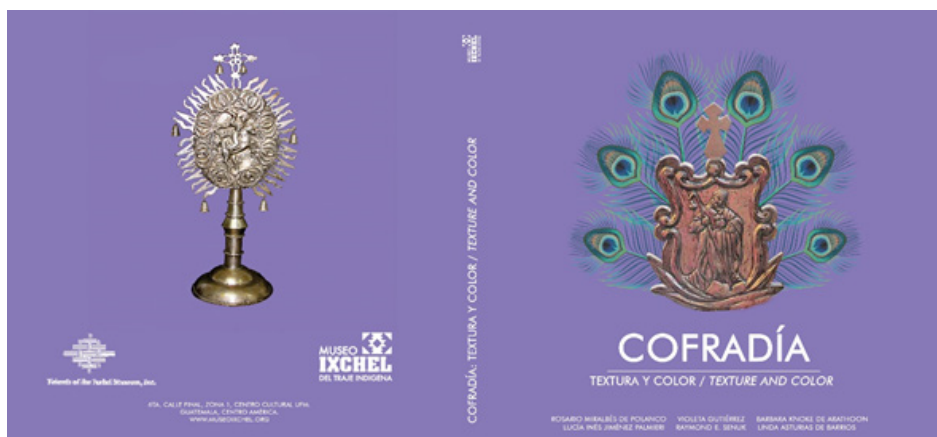


Figura 9: Contra portada y portada libro Cofradías textura y color

1.3 Planteamiento del Problema

Ausencia de información accesible al público sobre las investigaciones de campo realizadas durante el año 2015 en San Juan Comalapa, Patzicía, San Martín Jilotepeque del departamento de Chimaltenango y Chajul, Nebaj y San Juan Cotzal del departamento de Quiché cuyo tema principal es sobre las Cofradías.

El Museo Ixchel del Traje Indígena cuenta con información etnográfica y fotográfica obtenida en investigaciones de campo realizadas durante el año 2015 en las comunidades de San Juan Comalapa, Patzicia y San Martin Jilotepeque del departamento de Chimaltenango y Chajul, Nebaj y San Juan cotzal del departamento de Quiché cuyo tema principal fue sobre cofradías y su indumentaria.

Como parte de la documentación de la información y para que esta tenga un impacto social y cultural es importante aprovechar los datos obtenidos para difundirlos mediante material impreso.

Para cumplir con la responsabilidad de la institución de trasladar y compartir la información obtenida en campo con la sociedad se hace evidente la necesidad de realizar la publicación de la información de forma adecuada y digerible al público.

1.4 Justificación

1.4.1 MAGNITUD

Muchas de las investigaciones científicas iniciaron desde 1983 con el fin de documentar la evolución de la indumentaria indígena en las diversas comunidades y los procedimientos textiles utilizados en su elaboración. Dicha información se pone a disposición de profesionales los cuales forman el 5.2% de la población joven de Guatemala según Guatemala vista con la lupa de Revista amiga de Prensa Libre.

Los profesionales que son beneficiados en mayor porcentaje son arqueólogos, historiadores y catedráticos. La información también estará disponible al público en general especialmente al 40% de la población ladina que no tiene amplio conocimiento de los tejidos y de la indumentaria maya de Guatemala. La información difundida también beneficia a la población indígena que abarca el 60 % de la población guatemalteca ya un 36% de la totalidad de extranjeros que ingresan al país ya que, ayuda a conservar y preservar las tradiciones de los pueblos indígenas que engloban el uso de la indumentaria en sus diferentes actividades.

La información que será difundida mediante la realización del libro Cofradías II será un importante aporte de conocimiento a la sociedad guatemalteca pues la información que se publicará no es conocida por el mayor porcentaje de la población, por lo que será de gran aporte y conocimiento para todas aquellas personas que estén interesadas en conocer más sobre las tradiciones, ideologías y actividades que trascienden a lo largo de la historia y que prevalecen hasta la actualidad aportando riqueza cultural al país.

1.4.2 TRASCENDENCIA

El Museo Ixchel ha logrado conservar, almacenar y documentar las colecciones de tejidos bajo su resguardo. Asimismo a través de las investigaciones de campo ha logrado hacer la documentación de los cambios constantes que sufre la tradición textil maya de Guatemala y que son parte del patrimonio cultural nacional.

Por tanto a través de la difusión de la información obtenida en campo durante las investigaciones realizada en el año 2015, así como las investigaciones propiamente de los tejidos de su colección se pretende educar y dar a conocer al público que los tejidos mayas son la expresión cultural y artística más importante de la sociedad guatemalteca, enfatizando la preservación y valoración de mismo.

1.4.3 VULNERABILIDAD

La falta de reconocimiento sobre la importancia de los trajes indígenas guatemaltecos los cuales engloban mensajes culturales y sociales, hace que exista poco interés en apoyar el desarrollo y continuidad de las investigaciones de campo que son parte importante para la documentación etnográfica, fotográfica y técnica de la indumentaria utilizada por los integrantes de las cofradías.

1.4.4 FACTIBILIDAD

El Museo Ixchel del Traje Indígena está dispuesto a aportar la información necesaria para el desarrollo del proyecto, cuenta con profesionales especializados en temas etnográficos, textiles y sociales los cuales aportan conocimiento para enriquecer el proyecto. El proyecto cofradía II tiene como objetivo hacer una publicación de alto impacto en el mes de abril 2017 con la elaboración de material impreso que contenga la recopilación de información obtenida durante las investigaciones de campo de las 3 comunidades del departamento de Chimaltenango.

1.5 Objetivos

1.5.1 OBJETIVO GENERAL

Asistir al Museo Ixchel del traje Indígena desde el ámbito del diseño editorial, para así fortalecer el crecimiento de la Institución dando a conocer la importancia de la indumentaria Indígena mediante la difusión correcta de la información, al público externo al Museo.

1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Objetivos de Comunicación

- Facilitar la difusión de información obtenida en las investigaciones de campo realizadas por el Museo Ixchel del Traje Indígena para dar continuidad a la documentación etnográfica, fotográfica y técnica de las cofradías.

Objetivos de Diseño

- Diseñar material informativo impreso, vanguardista, innovador y respetuoso sobre Cofradías II, con el cual se pueda poner a disposición del público la información obtenida en las investigaciones de campo realizadas por el Museo Ixchel del Traje Indígena durante 2015, cuyo tema principal es sobre las cofradías de 3 comunidades del departamento de Chimaltenango y tres comunidades del departamento de Quiché.



Santiago Sacatepéquez / Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Capítulo dos

Perfil del cliente

2.1. Perfil de la Institución

2.1.1 VISIÓN

El Museo Ixchel del Traje Indígena es una entidad privada sin fines de lucro, su **visión** es coleccionar, conservar, documentar, rescatar, exhibir y educar en torno a la tradición textil de los mayas de Guatemala, resaltando así su valor cultural, técnico y artístico.

2.1.2 MISIÓN

Tiene trazada como **misión** mantener su liderazgo en el campo en que se desarrolla, y contribuir al conocimiento y difusión de la riqueza cultural del país. (Arathoon. B, Miralbés. R, página 17, Guía del Museo Ixchel del Traje Indígena)

Los tejidos mayas están llenos de contenidos dimensionales que no son captados a primera vista pero que transmiten importantes mensajes culturales y sociales, tales como la identidad étnica y local, género, posición socio económica y cargo que desempeñan sus portadores en las cofradías o las alcaldías de las comunidades.

Con la evolución constate del traje, se emprendió la tarea de coleccionar prendas para documentar el traje y que al mismo tiempo fueran testimonio de la forma en que habían estado ocurriendo los cambios, así como la espiritualidad, las costumbres y las tradiciones de pueblos que a través de sus trajes cuentan infinidad de historias. La donación de colecciones particulares, especialmente las que fueron hechas en las primeras décadas del siglo XX, contribuyen a enriquecer la colección como testimonio histórico. La colección suma un total de 7,227 y está formada por prendas de la indumentaria y otros tejidos que datan desde finales del siglo XIX y principios del XX hasta hoy en día. Proviene de las 181 comunidades, que incluyen 147 municipios y 34 aldeas. Museo Ixchel del Traje Indígena. (2015). Cofradía, textura y color. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena

2.1.3 ÁREAS DEL MUSEO

Investigaciones y Publicaciones

Iniciaron 1983 con el fin de conocer la evolución de la indumentaria indígena en diversas comunidades y los procedimientos textiles utilizados en su elaboración a partir de finales del siglo XIX. Los resultados ayudan para el montaje de exposiciones textiles y en la publicación de libros que constituyen contribuciones en el campo de la etnografía de Guatemala, particularmente en la cultura maya.

Conservación textil

Mediante las múltiples donaciones para la conservación, almacenaje y documentación de la colección textil, un gran porcentaje de las piezas que integran la colección están guardadas de acuerdo a normas y métodos de conservación modernos, con materiales apropiados como cajas y papel sin ácido y material de enguate.

Exposiciones nacionales e internacionales

El Museo ha presentado exposiciones textiles en centros educativos, museos e instituciones en diversos lugares como Alemania, Colombia, China, España, Estados Unidos, Italia y Chile.

Biblioteca “Sue Borgatti”

El Museo posee una biblioteca especializada en la historia textil maya de Guatemala y temas afines y disciplinas conexas referentes al país.

Educación

El Departamento de Educación ofrece a grupos escolares y universitarios una visita guiada por los diferentes espacios del Museo, para mejorar la comprensión de las exhibiciones, educar y difundir el conocimiento sobre los tejidos y sus técnicas con el fin de fortalecer la identidad de la sociedad guatemalteca.

Patrocinio de Friends of the Ixchel Museum

Desde 1990 el Museo ha contado con el continuo patrocinio de Friends of the Ixchel Museum, fundación estadounidense que se dedica a fomentar el trabajo del Museo Ixchel entre el público de ese país. Ayudando a patrocinar el programa educativo, publicaciones y exposiciones permanentes y temporales del Museo Ixchel del Traje Indígena. (Museo Ixchel del Traje Indígena)

2.1.4 IDENTIDAD VISUAL DE LA INSTITUCIÓN

MANUAL DE MARCA



Figura 10: Manual de Marca del Museo Ixchel del Traje Indígena

2.1.5 PRODUCCIÓN VISUAL

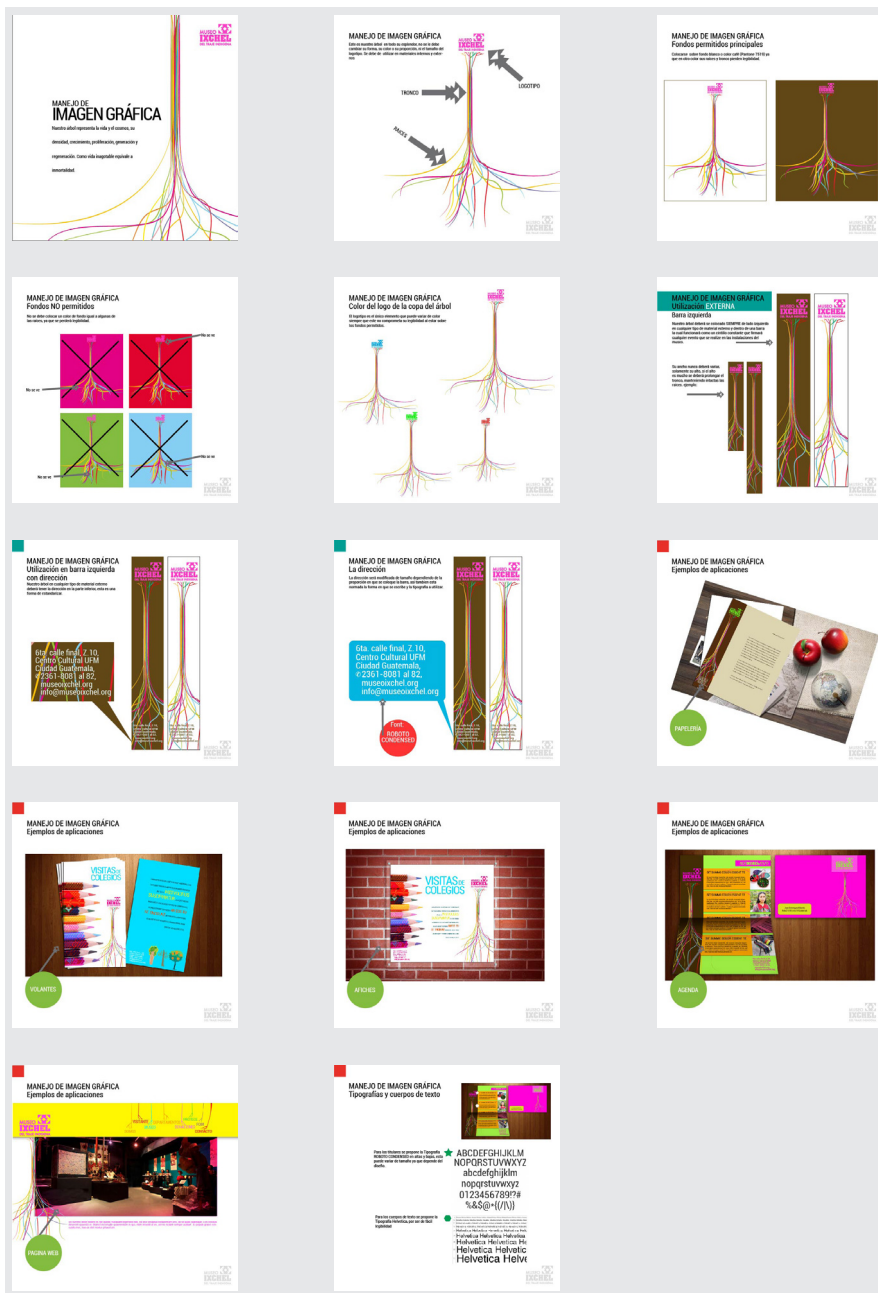


Figura 11: Manual de producción visual del Museo Ixchel del Traje Indígena

2.2 Grupo Objetivo

2.2.1 CARACTERÍSTICAS DEMOGRÁFICAS



El grupo objetivo se encuentra en la Ciudad de Guatemala

- Zona 11
- Condado Naranjo zona 7
- Carretera a El Salvador
- Zona 14
- Paseo Cayalá zona 16
- Zona 15



Personas de sexo masculino y femenino comprendidas entre las edades de 25 a 60 años

o en otros países (extranjeros) que se interesan en la cultura guatemalteca



Universitarios y con Postgrados



solteros o casados



Hablantes del idioma Español e inglés, pertenecientes a toda etnia o religión.

2.2.2 CARACTERÍSTICAS PSICOGRÁFICAS



Son personas con interés en conocer la historia, la cultura y tradición de Guatemala.

Su criterio está en formación o con criterio propio.



Ocupan su tiempo libre visitando amigos y en se encuentran en muchos eventos sociales, visitan otros museos, teatros, centros comerciales (condado concepción, Arkadia, Oakland mall, Fontabella).



Observan en la televisión canales como fox, y canales en el idioma inglés.

Consumen alimentos en restaurantes de comida con preparación especial.



Muestran interés en conocer la cultura del tejido indígena en Guatemala.

Escuchan música especialmente en inglés y leen periódicos (Prensa Libre y El Periódico).



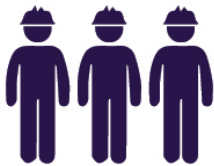
Las compras son realizadas en supermercados, centros comerciales y si necesitan ir a los mercados de forma quincenal o mensual envían al personal de servicio. Usuarios de equipo de computación e internet. Destacan por ser investigadores, curiosos con sed de aprendizaje y de conocimiento, personas expresivas, con una cultura visual, con aprecio sobre la cultura y tradición guatemalteca.

2.2.3 CARACTERÍSTICAS SOCIOECONÓMICAS



Personas con ingresos mensuales de Q10,000.00 a Q40.000.00, pertenecientes a las clases siguientes A+ (alta+), A (alta) B (media alta).

Tienen acceso a una computadora e internet activo.



Por lo general, los encargados de satisfacer las necesidades económicas del núcleo social grandes industriales.

Viven en sectores residenciales.



Poseen vehículo de modelo reciente.

El grupo objetivo tiene una relación cercana con la institución pues se interesa en conocer y actualizar la información que obtienen acerca de la cultura del tejido indígena en Guatemala. Conocen la institución, la visitan constantemente y realizan actividades extracurriculares con el fin de tener mayor interactividad con el conocimiento y el aprendizaje de la técnica del tejido maya.

2.3 Spice and Poems

2.3.1 SPICE



Necesitan relacionarse con las personas porque son sociales y aprenden de las experiencias de los demás, necesitan apoyo pero también espacio personal para hacer lo que les corresponde hacer como personas dentro de la sociedad.



Gustan del orden y la prevención. Aceptan lo bueno y lo malo aprendiendo de cada error. Cuidan de su cuerpo y salud.



Son personas profesionales y en proceso de ser profesionales que se enfocan en vivir la vida de acuerdo a sus valores sociales y morales, tienen presente el servicio a los demás y el esfuerzo que debe hacerse para salir adelante.



Les interesa la información de vanguardia, gozan de un buen libro que contenga contenido enriquecedor tanto en lo profesional como en lo emocional. Se adaptan al cambio y gozan de información como historia, noticias del momento y los avances tecnológicos.



Buscan el equilibrio entre mente y corazón, vivir menos estresados y mantener buenas relaciones intrapersonales para vivir en paz.

2.3.2 POEMS



Personas de sexo masculino y femenino, comprendidas entre las edades de 25 a 60 años, universitarios y con postgrados, nacionales y extranjeros, solteros o casados, hablantes del idioma español e inglés, pertenecientes a toda etnia o religión.



Catálogos, Brochures, Manuales, Trípticos, Bifolios, Libros, Guías, Postales, Calendarios.



Museos nacionales e internacionales, oficinas, estudios y en el campo de investigación.



Libros, investigación de campo, fotografías de lo estudiado, redacción de información obtenida tras investigaciones, testimonios, experiencias y videos.



Asesoría sobre el material elaborado y su información, aporte investigativo a la etnografía y cultura de Guatemala, disponibilidad de material en las bibliotecas.

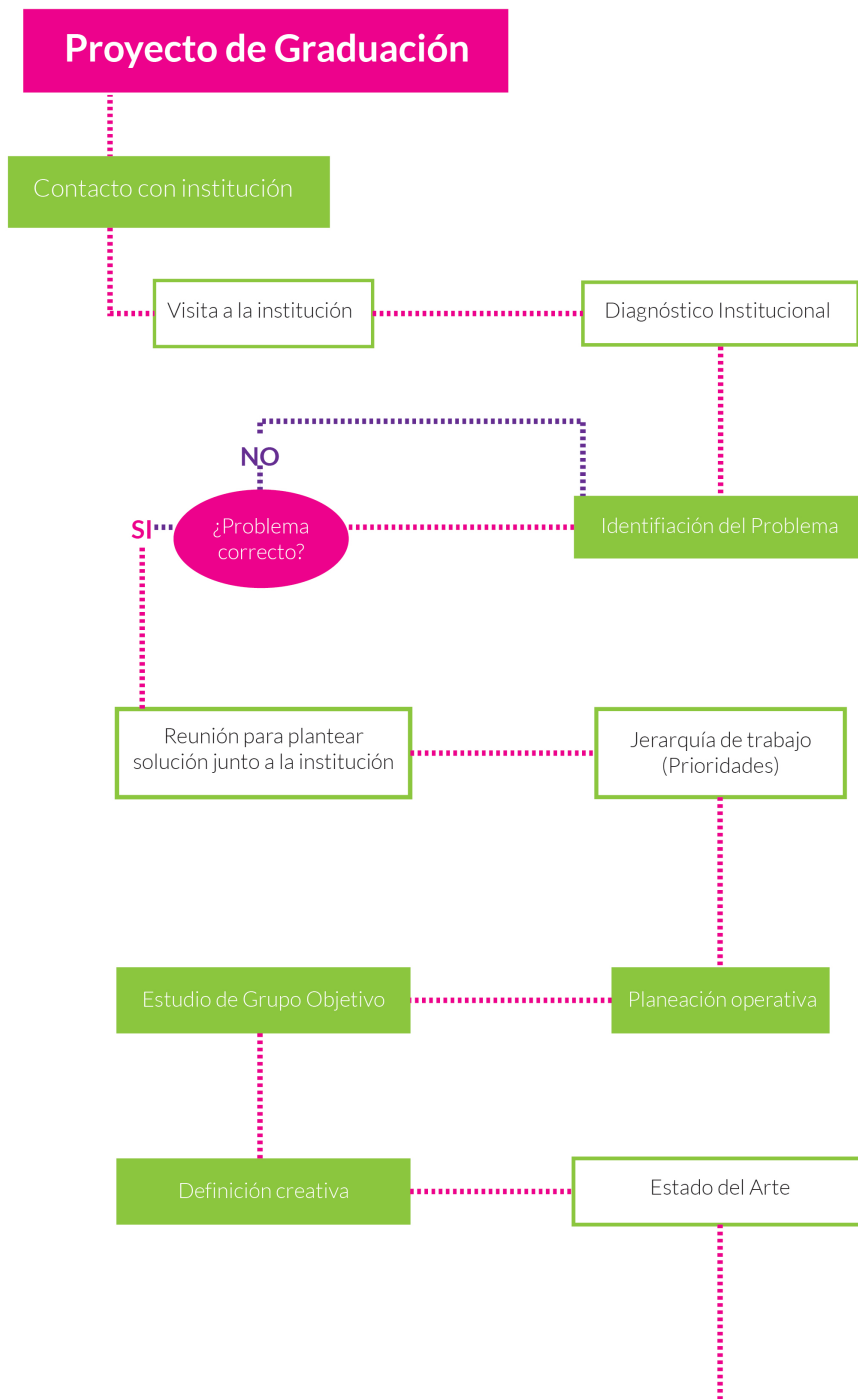


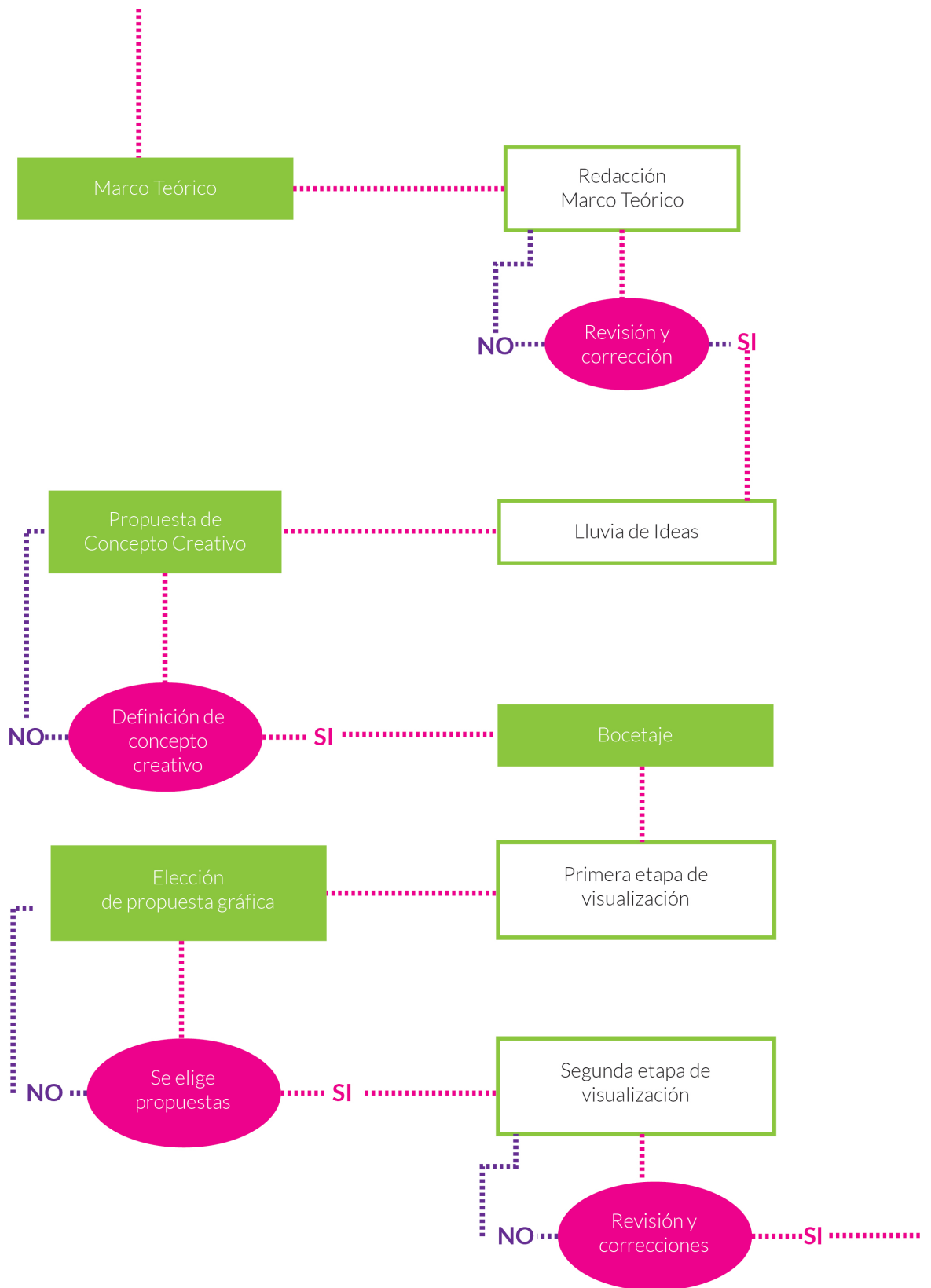
San Miguel Chicaj / Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

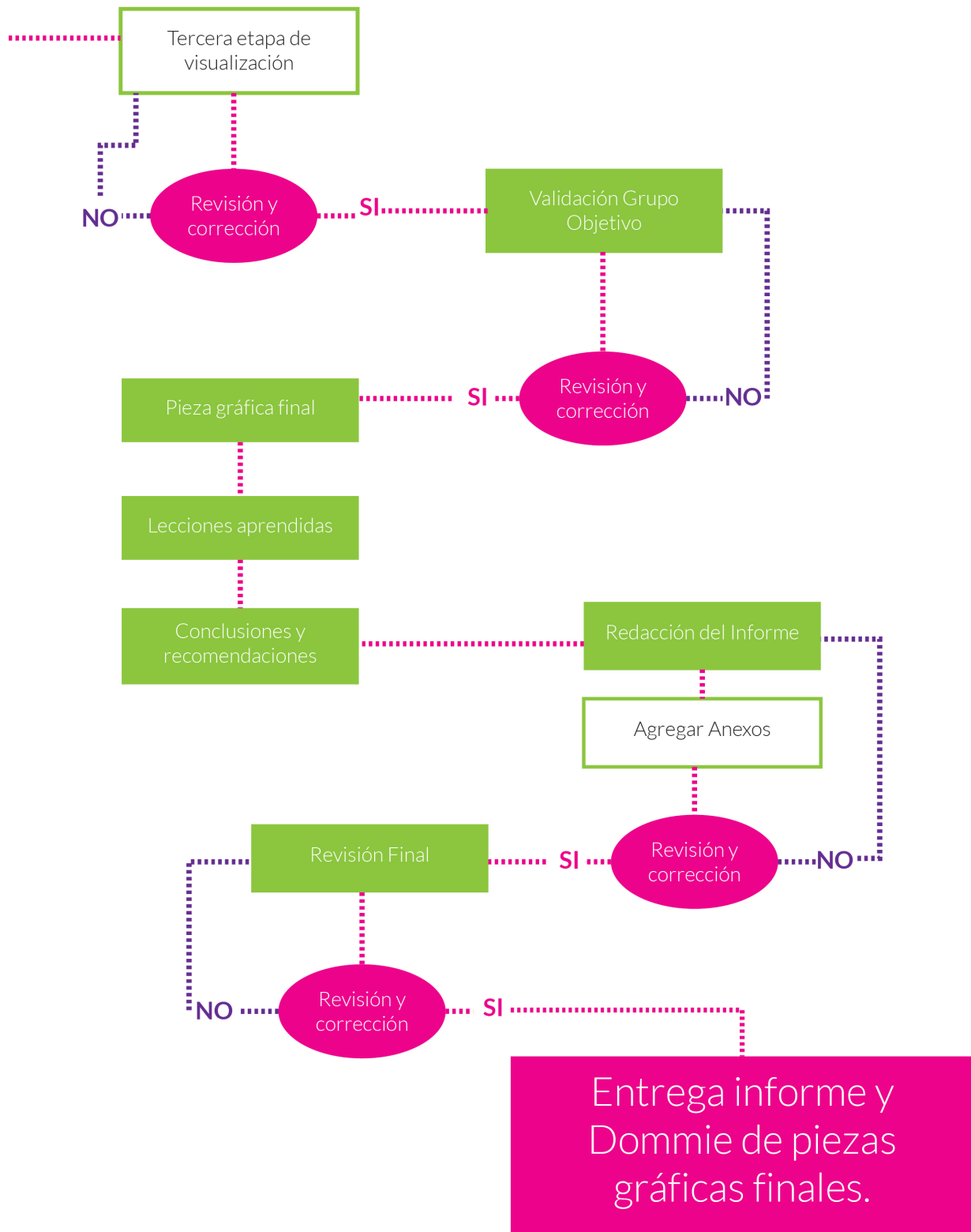
Capítulo **tres**

Planeación Operativa

3.1 Flujoograma







3.2 Cronograma de Trabajo

TEMA	Abr.				May.				Jun.				Jul.				Ago.				Sep.				Oct.			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Fase 1 Contacto con la Institución																												
Fase 2 Diagnóstico Institucional																												
Fase 3 Presentación de Anteproyecto																												
Fase 4 Presentación de Protocolo																												
Fase 5 Tematización y justificación del proyecto																												
Fase 6 Desarrollo de Marco Teórico																												
Fase 7 Mapa de Empatía Spice & Poems Las 6 W																												
Fase 8 Insigth Concepto Creativo																												
Fase 9 Pre Producción																												
Fase 10 Recepción de contenido																												
Fase 11 Producción Gráfica																												
Fase 12 Evaluación y validación																												
Fase 13 Cambios en la pieza según validación																												
Fase 14 Lecciones Aprendidas																												
Fase 15 Recomendaciones																												
Fase 16 Redacción y diagramación de informe																												
Fase 17 Entrega de Piezas Finales e informe																												

3.3 Previsión de recursos y costos

3.3.1 RECURSO HUMANO

- Aprobación del Proyecto Cofradías II por parte de Asociación de Amigos del Museo Ixchel.
- 1 persona encargada del proyecto.
- 3 personas encargadas de la depuración de la información obtenida en las investigaciones realizadas en 2015.
- 3 personas encargadas de la redacción de artículos.
- 1 editor de texto.
- 1 Traductor Jurado para traducir el texto de español a inglés.
- 1 fotógrafo profesional, para la fotografía de las colecciones de huipiles y las fotografías de campo.
- 1 persona especialista en el tema.
- 1 diseñador gráfico.

3.3.2 EQUIPO

- Equipo de Computación, Laptop o computadora de escritorio.
- Cámara Fotográfica.
- Teléfono celular para la comunicación entre el Museo- Diseñador.
- Impresora .
- Programas de Diseño instalados en el equipo de computación.

3.3.3 SERVICIOS

- Internet
- Energía Eléctrica
- Transporte

3.3.4 MATERIALES

- Hojas tamaño carta, bond en blanco
- Tinta para impresora inyect
- Tabla de cortar
- Cuchilla x-acto
- Regla de metal
- Impresión de Dommies
- Grapas



San Miguel Chicaj / Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Capítulo **cuatro**

Marco Teórico

4.1 Marco Teórico

4.1.1 RAÍCES DE EXPRESIÓN

Guatemala como un país centroamericano cuenta con diversidad étnica y cultural, en el cual existen comunidades pertenecientes a ladinos, xincas, garífunas y mayas. En la actualidad los pueblos indígenas forman uno de los más numerosos en América Latina, descienden de aquellos que constituían la sociedad mayoritaria y dominante en siglos pasados. Según Survival *“el término “indígena” viene de una raíz latina que también se encontraron en las palabras género, génesis, y genitales por lo que está conectado a descendencia, nacimiento y reproducción”*.

En la Constitución Política de la República de Guatemala en su artículo 66, se reconoce la existencia de diferentes *“grupos étnicos”*, así como su protección, respeto, promoción de vida, costumbres, tradiciones, organización social, idiomas, dialectos y uso del traje indígena tanto en hombre como mujer.

Esto constituye un adelanto en términos políticos pero no como prioridad en el gobierno, aún en la actualidad existe ausencia de programas que permitan el desarrollo social y económico de los pueblos indígenas, éstos siguen siendo considerados centros de atracción al turismo pero sin condiciones en las que participen del beneficio económico que se genera y estén sujetos al desarrollo igualitario.

Durante mucho tiempo la población guatemalteca, tras los efectos de la discriminación y las actitudes estereotipadas, se ha mantenido al margen de lo que es la cultura indígena y todo lo que encierra, creando una imagen que no corresponde a la realidad que viven los pueblos indígenas y a su identidad cultural.

Según Ricardo López, abogado y notario de la Universidad de San Carlos de Guatemala *“La identidad cultural de los pueblos indígenas constituye un sentido de pertenencia a un grupo social, esto lleva consigo la identificación de elementos que contribuyen al mantenimiento de la*



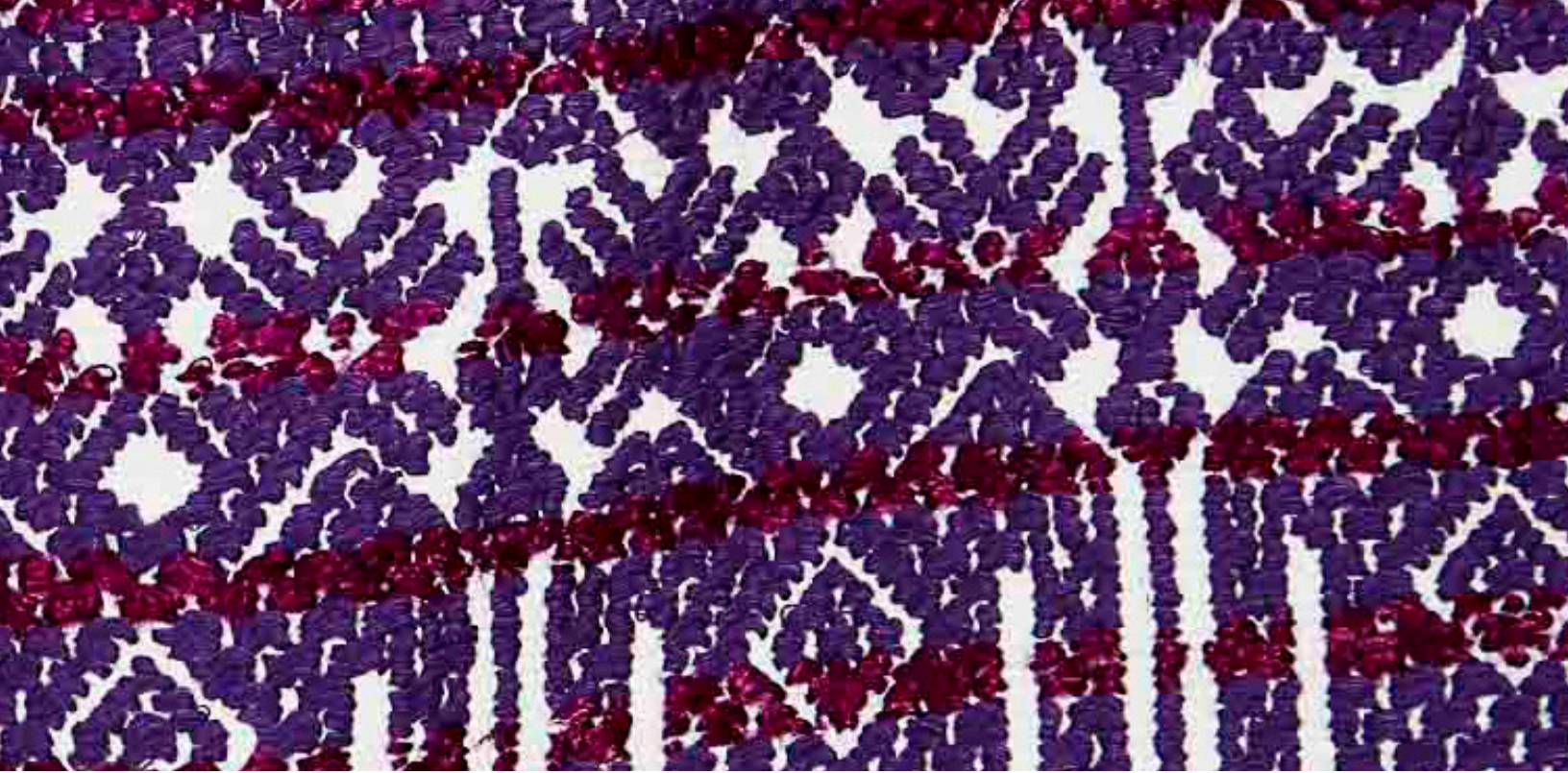
Figura 12: Detalle, huipil de Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez

misma". La identidad cultural de los pueblos indígenas es alimentada por elementos importantes como lo son el idioma, las costumbres, las tradiciones y el elemento principal e identificador de los pueblos indígenas, el tejido y traje maya.

Los tejidos artesanales en Guatemala son el resultado de la influencia española derivada de aquella colonización y de sus descendientes, son la expresión más genuina de vocación al tejido y al bordado, utilizando los más bellos colores. Siendo el tejido maya la expresión cultural y artística de la sociedad guatemalteca, es importante mencionar que existe poco conocimiento sobre la complejidad simbólica que cada tejido encierra y el significado que tiene para quien lo realiza. A diferencia de los tejidos, los trajes indígenas transmiten memorias y conocimientos que van de generación en generación de forma empírica pero que representan la más significativa simbología y la más amplia faceta artística y cultural de la sociedad guatemalteca.

Tras los colores y bordados de un traje indígena se revive la historia de pueblos que durante más de 3,000 años han mantenido con vida el arte de tejer con expresión y creatividad, plasmando recuerdos, vivencias y experiencias.





4.1.2 HISTORIAS DE COLOR

La indumentaria indígena atesora un conjunto de expresiones que son manifestadas en el color, la simetría, la cosmogonía de cada tejido de cada persona y de cada comunidad que representa. Cada indumentaria refleja ideas, esperanzas y sentimientos que son elaboradas con diferente material como la lana y es considerado como el arte plasmado en tela.

La mayoría de los trajes representan símbolos iconográficos que connotan aspectos religiosos, ceremoniales estado civil, posición económica, y cargos que desempeñan sus portadores en las cofradías o las alcaldías de las comunidades.

Revista D en su artículo Cofradías de la nueva Guatemala, ubica a las cofradías como “esa particular organización religiosa indígena, heredadas desde la colonia, en donde permanece viviente el sincretismo derivado de dos culturas.

Las cofradías provienen de las tradiciones católicas de Europa, son traídas a América en el siglo XVI por los españoles, cumplían

funciones religiosas y sociales pero también delimitaban la división social de la época. María José Prado corresponsal de Revista D en su artículo “Cofradías de la Nueva Guatemala” menciona un ejemplo de tres cofradías más importantes en ese período español en donde se introdujo la religión católica, la cuales fueron: la Cofradía de Santo Domingo que era exclusiva para españoles, la Cofradía Candelaria, de indígenas y la Merced para españoles y criollos.

Estas organizaciones eran encargadas de dirigir festividades religiosas, cultos a santos patronos entre otras actividades; tras esas direcciones se convertían en guardianas de la devoción. Las cofradías “para los mayas eran fiestas en las que se venera una imagen, fiesta pública, ceremonia y festividades, para conservar y propagar todo un sistema de ideas y creencias, unas de origen prehispánico, el calendario maya y el culto a los antepasados.” (Diana, El origen de las cofradías en la Época Colonial, 2015)

La estructura de las cofradías permaneció hasta el XIX y fue parte importante en el traslado de la ciudad desde el Valle de Panchoy hasta el Valle de la Ermita, ya que según el historiador Gerardo Ramírez las Cofradía servían como bancos en los tiempos de la colonia. Durante los años de 1873 surgieron gobiernos liberales que suprimieron varias cofradías sin embargo la fe siguió intacta y no se disolvieron todas las cofradías, evitando una pérdida irreparable en el patrimonio cultural de la sociedad guatemalteca.

Muchas de las cofradías evolucionaron a asociaciones laicas o hermandades de iglesias, sin embargo el término cofradías sigue vigente en los pueblos indígenas desempeñando un rol sociocultural y religioso bastante importante, siendo parte de la conservación del patrimonio tangible e intangible de Guatemala.

Un elemento importante dentro de las cofradías que actualmente quedan en la sociedad guatemalteca es la indumentaria utilizada en sus actividades religiosas, además de ser piezas hermosas reflejan y muestran el amor y la dedicación de quienes la producen.

En la actualidad en Guatemala existe una institución que vela por la conservación, registro, documentación, exhibición, y promoción de la indumentaria y los tejidos mayas de Guatemala, el Museo Ixchel del Traje Indígena.

Tras las investigaciones que ha realizado el Museo Ixchel del Traje Indígena a lo largo del tiempo “las cofradías son generalmente la mejor fuente de información acerca de cada comunidad respectiva. Ellos son los guardianes de la sabiduría, la etnografía y la promoción de los principios y valores de la cultura maya.

Pensar en las cofradías es pensar en la mística, la tradición y el sincretismo. Los cofrades tienen un compromiso y un fuerte vínculo con su comunidad, y la influencia se hace sentir en todos los aspectos de su vida. Es una tradición que se puede percibir con todos los sentidos. (Revue Magazine, 2015)

Durante el año 2015, el Museo Ixchel del Traje Indígena desarrolló el proyecto de publicación y exposición llamado: Cofradía: textura y color, con el objetivo de poner a disposición del público la información obtenida en las investigaciones de campo realizadas durante los años 2013 y 2014 y exhibir la indumentaria utilizada por los cofrades y miembros de la cofradía durante las actividades que realizan, resaltando testimonios de valor histórico, etnográfico, técnico y artístico, derivados de una importante expresión de la cultura maya.

La comunidades abarcadas para este proyecto fueron siete (7), Santiago Sacatepéquez, Santa Catarina Barahona, Santo Domingo Xenacoj y Sumpango del departamento de Sacatepéquez, Sacapulas y Nebaj del departamento de Quiché, y San Miguel Chicaj del departamento de Baja Verapaz.

El Museo Ixchel del Traje Indígena reconoce la importancia cultural e histórica de las cofradías es por ello que reafirma el compromiso de apoyar las tradiciones que los cofrades siguen para llevar a cabo las actividades de una generación tras otra. Por tal compromiso el Museo Ixchel realiza exposiciones de carácter museográfico es decir

que a través de la museografía el museo “le da carácter e identidad a la exposición y permite la comunicación hombre / objeto; es decir, propicia el contacto entre la pieza y el visitante de manera visual e íntima, utilizando herramientas arquitectónicas y museográficas y de diseño gráfico e industrial para lograr que éste tenga lugar.” (Dever Restrepo, Carrizosa, 2010).

El Museo Ixchel del traje indígena cuenta con exposiciones permanentes y temporales. “Las exposición permanente es la exhibición diaria de piezas propias de un museo que permanece abierta al público por tiempo indefinido, a diferencia de las exposiciones temporales que son transitorias, se realizan para ser exhibidas durante un período de tiempo corto, entre dos semanas y tres meses; su duración depende de la trascendencia de la exposición y del nivel de asistencia de público.” (Dever Restrepo, Carrizosa, 2010).

Para acompañar las exposiciones temporales, el Museo Ixchel del Traje Indígena hace pública la información recopilada mediante una publicación editorial que abarca toda la información de las investigaciones realizadas que fundamentan cada parte de la exposición.

Con el objetivo de devolver las comunidades la información que gentilmente compartieron con el Museo Ixchel se realizará material gráfico editorial que ayude a la difusión de información sobre las investigaciones realizadas, con esto se pretende hacer una publicación por año sobre las cofradías y así establecer una línea de publicaciones en torno al mismo tema.

Cuando mencionamos material editorial se refiere a una de las ramas más completas del diseño gráfico en la cual se integra la maquetación y composición de publicaciones tales como revistas, periódicos, flyers o libros. (Tantanic, 2015)

4.1.3 EL DISEÑO EDITORIAL COMO EXPRESIÓN CULTURAL

El diseño editorial se desarrolló a partir del Renacimiento mediados del siglo XV con la invención de la imprenta de tipos móviles que produjo una revolución cultural. (Rosas, 2012) Según Daniel Ghinaglia el diseño editorial es la rama del diseño gráfico que se especializa en la maquetación y composición de distintas publicaciones tales como libros, revistas o periódicos. Incluye la realización de la gráfica interior y exterior de los textos, siempre teniendo en cuenta un eje estético ligado al concepto que define a cada publicación y teniendo en cuenta las condiciones de impresión y de recepción. (Ghinaglia, 2009)

Es importante mencionar que dentro del diseño editorial debe existir una unidad armónica entre texto, imagen y diagramación que en conjunto dan un valor estético que impulse el interés de adquisición. Se debe tener conocimiento para realizar elementos editoriales con una maquetación correspondiente al concepto que se le da al material y que pueda armonizar con los principales componentes del diseño los cuales son el color, conceptos tipográficos e imagen. La maquetación está ligada a las proporciones de la página, el orden que se le da a los pesos visuales, la jerarquía con la que se ubican los elementos, el color entre otros aspectos importantes.

El ejercicio de realizar maquetación está bajo el conocimiento y la formación de principios básicos y no sólo poner los elementos “donde caigan”, el diagramar comprende aspectos comunicacionales que implican ordenar páginas, elementos informativos y requiere de conocimiento para transmitir de mejor manera el mensaje.

De tal manera se debe mencionar el estilo gráfico que es el “eje estético ligado al concepto que define a cada publicación”, (Ghinaglia, 2009) lo que quiere decir que cada una de las publicaciones realizadas debe tener personalidad propia, mantener estilo funcional y atractivo para romper esquemas y ganar fuerza e impacto.

Entre algunos de los medios editoriales más importantes y que más impacto tienen en la sociedad se pueden mencionar los libros, periódicos y revistas, cada uno de ellos con parámetros similares pero diferentes características que los hacen únicos por su contenido y objetivo.

Las revistas son de contenido resumido y concreto dejando la importancia del contenido de forma rápida; en el caso de los periódicos el contenido es resumido y concreto que deja de ser importante de manera rápida y hace referencia a información inmediata. Los libros son de contenido abundante y detalla de información acompañada generalmente por imágenes, el cual puede ser leído más de una vez. Los libros en la Edad Media comenzaron a ser vistos como un soporte complejo que requería de una estructura para su composición, la geometría y la proporción son los primeros principios utilizados para la diagramación sin embargo en la actualidad la geometría y el romper reglas de maquetación ha sido de importancia que le da un valor añadido a los libros actuales.

Para que las publicaciones de libros, revistas, periódicos u otros materiales editoriales tengan personalidad propia generando conceptos importantes generados con técnicas creativas como colaboración, encontrar todo en todas partes, relaciones forzadas, los 6 sombreros, entre otras. Según Laura Margheritis y Andrea Santangelo las técnicas de creatividad son métodos que permiten el entrenamiento creativo. Implican determinadas acciones que en general, son más importantes que la técnica en sí misma, y que sirven como estímulo. (Margheritis y Santangelo, 2014)

Cuando se elige una técnica o método creativo, se acepta el cumplimiento de determinados pasos a seguir, entonces son precisamente estos pasos los que ordenan la desorganización en la que nos sumimos al pensar “creativamente”. Los pensamientos e ideas al ser establecidos deben complementarse con las tendencias actuales que harán del diseño una propuesta mucho más funcional y con mejor enfoque. Por ejemplo, las tendencias actuales tratan sobre el flat design que al funcionar conceptos, generan resultados vivos, originales y un diseño limpio en el cual la información pueda

conocerse de mejor manera. La paleta de colores es más neutral y al combinarse con otras se pueden obtener resultados realmente atractivos.

Otros componentes que ayudan a un diseño moderno y funcional dependiendo del enfoque es la tipografía sans serif light que es una tendencia que se marca en la actualidad y que puede dar resultados positivos en la diagramación y maquetación correcta de libros o flaiers. Tras la maquetación, diagramación y composición de los materiales editoriales es importante conocer la producción editorial, siendo este un proceso para dar forma a un libro en donde deben organizarse aspectos particulares de cada libro.

El autor o autores participan durante todo el proceso de edición y producción del libro en donde se toma en cuenta aspectos importantes de editorial, ISBN, cantidad de páginas, título original, fecha de publicación, entre otros. El diseño editorial y la elaboración de cada una de las piezas que componen una publicación es de vital importancia y el Museo Ixchel del Traje Indígena es consciente de la importancia de crear material editorial para la difusión correcta de la información recopilada tras las investigaciones.

El Museo como parte del agradecimiento a las personas de las Cofradías que colaboraron en las investigaciones, desea regresar esa información de manera gráfica, estética y funcional que permita un desarrollo en la documentación de la etnografía de Guatemala haciendo referencia a las cofradías como parte del tejido social de muchas comunidades indígenas guatemaltecas, dentro del cual están especialmente ligadas a la vida espiritual de sus pobladores.

A lo interno, las cofradías también pueden verse como la manera en que las creencias y tradiciones, la organización jerárquica, el uso de indumentaria especial, la devoción y la idea de servicio se entretajan y conforman la particular naturaleza de estas organizaciones. Es por ello la importancia de la incidencia del diseño gráfico editorial en la difusión de información que ayuda al desarrollo de estas comunidades, a su conservación y al conocimiento de estas culturas que son parte de las raíces de cada guatemalteco.



Patzicía, Chimaltenango /Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Capítulo **cinco**

Definición Creativa

5.1 Briefing de Diseño

Es un conjunto de etapas en orden que al ejercitarlas se podrá desarrollar el pensamiento creativo. “A lo largo del estudio de la creatividad, diversos autores han estudiado la forma en que el cerebro genera ideas, sin embargo lo que es un hecho, es que, la creatividad puede solucionar problemas dependiendo de la dedicación y esfuerzo que se tenga en el problema.” (Resendiz, 2011)

Producto: Catálogo sobre las investigaciones de campo realizadas en 6 comunidades de los departamentos de Chimaltenango y Quiché en el año 2015 sobre Las Cofradías.

Empresa: Museo Ixchel del Traje Indígena

Grupo Objetivo: Personas con ingresos mensuales de Q10,000.00 a Q40.000.00, pertenecientes a las clases siguientes A+ (alta+), A (alta) B (media alta). Personas de sexo masculino y femenino, comprendidas entre las edades de 25 a 60 años, universitarios y con postgrados, nacionales y extranjeros, solteros o casados, hablantes del idioma Español e inglés, pertenecientes a toda etnia o religión

Competencia:

- Museo del Traje Típico de Izabal Guatemala
- Museo Ixkik' del Traje Maya, ubicado en Xela, Quetzaltenango
- La Torre Centroamericana, ubicado en Sololá

Sin embargo ninguno de estos museos se dedica al cuidado y conservación de la indumentaria maya, por lo tanto no son competencia directa.

Características del Producto: Fotografías profesionales, información inédita sobre el tema de las Cofradías en los departamentos de Chimaltenango y Quiché.

Atributos: Fotografías exclusivas de las comunidades estudiadas, contenido disponible en inglés y en español.

Sentimientos: Devoción, afecto, compromiso, dedicación, apego, fervor, amor.

¿Para qué lo adquieren?

Para obtener información sobre las costumbres y tradiciones de las Cofradías.

¿Por qué lo adquieren?

Para informarse y conocer sobre las diferentes tradiciones que se manifiestan en las culturas indígenas de Guatemala.

¿Cuándo lo adquieren?

Seguido de la publicación realizada en el Museo Ixchel del Traje Indígena, queda la serie de ejemplares disponibles al público.

¿Quién lo usa?

Estudiantes de arqueología, arqueólogos, personas extranjeras y nacionales interesadas en informarse y conocer sobre las culturas indígenas de Guatemala.

5.2 Referentes Visuales



Figura 13: Referente Visual, Revista



Figura 14: Referente Visual, Texturas



Figura 15: Referente Visual, Diagramación en un formato 8X8 pulgadas



Figura 16: Referente Visual, Diagramación de Revista



Figura 17: Referente Visual, Tipografía



Figura 18: Referente Visual, Diagramación y textura

5.3 Estrategias de las piezas de Diseño

Tras las investigaciones de campo realizadas por el Museo Ixchel del Traje Indígena en el año 2015, la información recopilada ha sido estudiada y depurada para así ponerla a disposición del público.

A través de ello se plantea una estrategia que consiste en la elaboración del catálogo Cofradías II con la información depurada y digerible al público, tanto en español como en inglés. Se evalúa la situación de la institución a raíz de sus antecedentes gráficos por lo que se decide realizar material más gráfico, complementando el texto con imágenes pertenecientes al museo que grafican aspectos importantes mencionados en el mismo.

El contenido del catálogo hace mención a las Cofradías del altiplano guatemalteco, alude a cada integrante de las comunidades y como ellos convierten hilos en increíble arte contrastante y armoniosa, describe las características de los huipiles y sobrehuipiles que son utilizados por las mujeres en las diferentes comunidades, así como un análisis de cómo se encuentran las Cofradías actualmente.

El material editorial por realizar será expuesto en el Museo Ixchel del Traje Indígena en el año 2017 como una exposición temporal que será acompañada por indumentaria física.

Como parte del material editorial se apoyará con cédulas museográficas para la colocación de información acerca de los huipiles, sobrehuipiles y las diferentes indumentarias utilizadas y mencionadas dentro del Catálogo.

En el proceso de publicación y apertura de exposición se realizarán invitaciones para que el público asista a la inauguración de dicho evento, conozca el material editorial y su contenido.

Ventajas

Documentar la información obtenida en las investigaciones de campo y ponerlas a disposición del público para así crear un impacto social y cultural importante dentro de la sociedad guatemalteca.

Dar a conocer los cambios constantes que sufre la tradición textil maya en Guatemala con el objetivo de educar y dar a conocer la expresión cultural y artística más importante de la sociedad guatemalteca.

Proporcionar a arqueólogos, historiadores y profesionales información para ampliar conocimiento sobre la indumentaria maya y la cultura que la engloba.

Desventajas

Rechazo al material por existencia de discriminación hacia el tema en el país.

5.3.1 MEDIOS

Con las 6w se busca analizar con mejor visión las direcciones más adecuadas para dar a conocer el mensaje y que medios son los mejores para que sea efectiva esta comunicación.

Para ello se ha utilizado el esquema conocido como las 6W (Where?, When?, With Who? What?, to Whom? & Why?). Las 6W por su traducción ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Quién?, ¿Por qué?, ¿Qué? , ¿Para quién?, es un esquema utilizado para colocar de una mejor manera los aspectos importantes del proyecto y su entorno tomando en cuenta un complemento entre el grupo objetivo y el proyecto.



Where?/¿Dónde?: Museos, Bibliotecas, Librerías

With Who?/ ¿Con quién?: Museo Ixchel del Traje Indígena, Friends of The Ixchel Museum, aportes de los Amigos del Museo Ixchel, (Donadores), Cofradías de San Juan Comalapa, Patzicía y San Martín Jilotepeque del departamento de Chimaltenango, así como Nebaj, Chajul y San Juan Cotzal del departamento de Quiché.



What?/¿Qué?: Realizar material editorial informativo para dar a conocer al público la información sobre las investigaciones de campo realizadas durante el año 2015 en San Juan Comalapa, Patzicía y San Martín Jilotepeque del departamento de Chimaltenango y Nebaj, Chajul y San Juan Cotzal del departamento de Quiché.

cuyo tema principal fue sobre las Cofradías.
to Whom? / ¿Para quién?: El grupo objetivo se encuentra en la Ciudad de Guatemala u otro país, localizadas en zona 11, Condado Naranjo, Carretera el Salvador, zona 14 y Paseo Cayala. Personas de sexo masculino y femenino, comprendidas entre las edades de 25 a 60 años, universitarios y con postgrados, nacionales y extranjeros, solteros o casados, hablantes del idioma Español e inglés, pertenecientes a toda etnia o religión



Why?/¿Por qué?: Realizar un libro/catalogo sobre las cofradías, basados en las investigaciones realizadas en el 2015 por el Museo Ixchel utilizando un lenguaje digerible para el público general. Asimismo complementar el documento con las imágenes que registran: el estado actual de las cofradías, el uso y sentido de la indumentaria, la evolución, los cambios en la vestimenta y las funciones o el papel que desempeñan tanto hombres como mujeres dentro de la organización.



When?/¿Cuándo?: Elaboración del material editorial de Agosto 2016 a Octubre 2016. Publicación del material editorial año 2017.



5.4 Concepto Creativo

Trama y Urdimbre **Cofradía Hilos Unidos**

Como los hilos verticales o paralelos de un tejido que juntos y en direcciones diferentes realizan majestuosas artes en tejidos, las cofradías son esos hilos que como personas que trabajan juntos representan la ideología de una comunidad, defienden sus tradiciones y costumbres y mantienen vivas las raíces de color y expresión que reflejan las indumentarias elaboradas para cada evento que celebran. Es por ello que los conceptos de trama y urdimbre son utilizados para representar la unión que existe entre cada cofrade (persona perteneciente a la Cofradía) pues unidos así como los hilos unidos en un tejido, manifiestan y expresan su identidad.

Para la realización de concepto creativo se utilizaron diferentes técnicas creativas que permitieran utilizar el pensamiento en sus diferentes áreas y así generar ideas innovadoras y objetivas. Las técnicas son técnica de colaboración, los 6 sombreros y vocablo visual de datos

5.4.1 TÉCNICA COLABORACIÓN

La técnica de colaboración es mencionada en el libro Design Thinking y consiste en la colaboración eficaz entre personas dos o más para producir algo nuevo, construir un mensaje en conjunto, “es formar un equipo productivo en donde cada miembro es responsable de algún aspecto del proyecto y aporta una valiosa serie de aptitudes y perspectivas al grupo”. (Lupton, 2011)

La técnica de colaboración puede desarrollarse de las siguientes maneras:

- El grupo puede sentarse juntos y generar ideas.
- Escuchar las propuestas y hacer escuchar las propias.
- Identificar a los líderes para guiar el proceso.

Lluvia de Ideas

Cofradía
Indígena
Traje
Tradiciones
Generaciones
Tejido
Telar
Color
Textura
Trama
Ceremonia
Exhibición
Espiritualidad
Patrono
Sincretismo
Unión

Museo
Exposición
Expresión
Cultura
Artístico
Textil
Tejer
Tejedora
Religión
Colección
Conservar
Motivos
Custodia
Fiesta
Cosmogonía
Arte

Huipil
Ensamble
História
Raíces
Indumentaria
Maya
Identidad
Colección
Urdimbre
Documento
Comunidades
Trascendencia
Pueblo
Hilos

Palabras Clave

Cofradía
Indumentaria
Trama
Expresión
Urdimbre

Color
Ensamble
Raíces
Hilos
Unión

Conceptos

- Expresión de Color
- Trama y urdimbre
- Raíces de Expresión
- Ensamble de Color

INSIGHT: ¡Qué lindo su huipil!

Raíces de Expresión
Cofradía Historia de Color

Trama y Urdimbre
Cofradía Hilos Unidos

5.4.2 TÉCNICA LOS 6 SOMBREROS

Es una técnica creada por Edward De Bono un escritor, psicólogo y creador del pensamiento lateral, quien desarrollo una herramienta de comunicación que facilita la resolución o el análisis de problemas desde distintos puntos de vista. Se trata de servir como referencia al pensamiento en donde puede incluirse el pensamiento lateral. Permite pensar de manera eficaz, siendo los 6 sombreros las 6 maneras de pensar que deben ser consideradas como direcciones de pensamiento, utilizando los sombreros de manera proactiva y reactiva. Derivado de esto la técnica creativa fomenta el pensamiento paralelo y el pensamiento en toda su amplitud.

Bono propone en su técnica 6 colores de sombreros que representan 6 direcciones de pensamiento que se deben poner en práctica a la hora de darle solución a algún problema o situación. Es un método sencillo que puede ponerlo en práctica cualquier creativo o persona.

Los seis estilos de pensamiento representados por cada sombrero son:

Sombrero Blanco: este pensamiento se centra en los datos disponibles, es decir la información que tenemos, basarnos en ella y aprender de ella.

Sombrero Rojo: con él se observan los problemas utilizando la intuición, los sentimientos y las emociones.

Sombrero Negro: haciendo uso de este sombrero se pondrá en marcha el pensamiento del juicio y la cautela, poniendo de manifiesto los aspectos negativos del tema tratado.

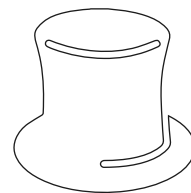
Sombrero Amarillo: con este se pensará positivamente, ayudará a ver por qué algo va a funcionar y por qué ofrecerá beneficios.

Sombrero Verde: este es el sombrero de la creatividad. Se juega con la creatividad generando nuevos pensamientos.

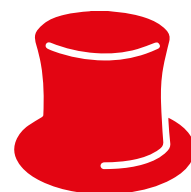
Sombrero Azul: es el sombrero del control y la gestión del proceso del pensamiento. Con él se resume lo que se ha dicho y se llega a las conclusiones.

Es así como a partir de esta técnica se generan ideas para crear nuevos conceptos creativos.

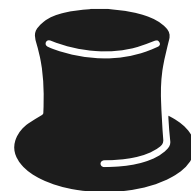
Sombrero blanco: Cofradías, grupos, religión, sincretismo, pueblo, patrón, tejido, ceremonia, patrono, comunidad, cultura, tradición, colección, estudio, espiritualidad e historia.



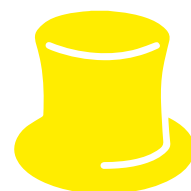
Sombrero Rojo: Bonito, cultural, identificador, arte, destreza, refleja esfuerzo y aprendizaje, trascendente, unión, urdimbre.



Sombrero Negro: Desinterés, racismo, discriminación, rechazo, falta de identidad, vergüenza.



Sombrero Amarillo: Información importante, conservar la cultura y la tradición, aporte etnográfico. Importancia del cuidado de la identidad guatemalteca y su descendencia.



Sombrero verde: Patrones, colores, texturas, simetría, limpieza, atractivo, original, respetuoso, ordenado, elegante, interesante.

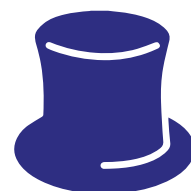


Sombrero Azul: Conceptos

- Urdimbre
- Patrones de cultura
- Simetría de color
- Unión de identidad
- Atractivo cultural

Urdimbre
Simetría de color

Patrones de cultura
Comunidad trascendente



5.4.3 TÉCNICA VOLCADO VISUAL DE DATOS

“La técnica que se muestra a continuación transforma la lluvia de ideas en un método visual que se adapta mejor al trabajo individual” (Lupton, 2011). Esta técnica creativa consiste en un proceso de diseño que comienza con una fase intensiva de bocetos, continuando la delimitación y definición del contenido.

La técnica puede desarrollarse de la siguiente manera:

- Se inicia realizando bocetos.
- Se fija un límite de tiempo.
- No se vuelve atrás, se avanza lo más que se pueda en dibujos durante el tiempo determinado, puede repetirse las veces que necesites.
- Posteriormente fusiona ideas y crea tus conceptos.



Figura 19: Bocetaje para la técnica de volcado visual de datos



Figura 20: Bocetaje para la técnica de volcado visual de datos

Ideas a partir de Bocetos

- Espejos de devoción
- Trajes de unión
- Tejidos de identidad

Conceptos a partir de las ideas

Cofradía

Espejos de devoción

Cofradía

Tejidos de identidad

5.5 Premisas de Diseño

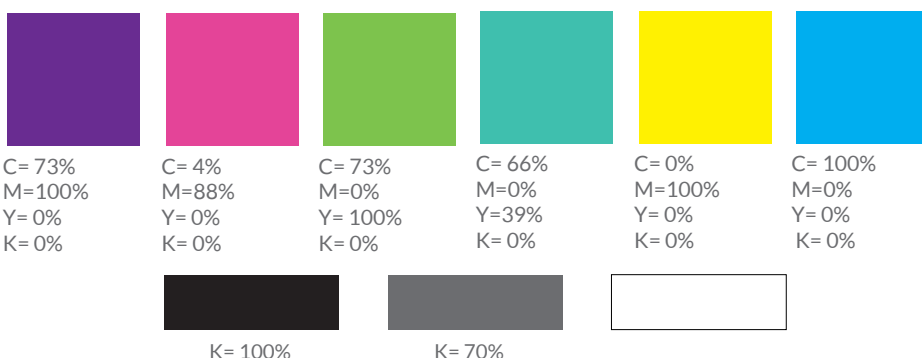
Basada en la elección del concepto creativo y en reuniones con la institución sobre los aspectos gráficos que representarán al Museo Ixchel se eligieron los siguientes códigos visuales:

5.5.1 CÓDIGO CROMÁTICO

La paleta cromática es elegida por ser colores representativos del Museo, estos se encuentran dentro del manual de marca e indican una secuencia en la publicación del catálogo. También cumplen una importante connotación pues son colores muy utilizados en los hilos con los cuales son realizados los tejidos mayas, contrastan, crean armonía, dan luz y vida al contenido del material.

En el manual de marca del Museo, se le ha otorgado un significado a cada color por lo que el magenta representa AHAU que significa unidad, el aqua representa Chewen que significa agua, el verde representa KIMI que significa equilibrio orgánico, morado representa BEN que significa caminante especial que engloba cada aspecto de la naturaleza con las personas pertenecientes a cada comunidad estudiada.

Como paleta cromática complementaria está el amarillo que permite delimitar aspectos importantes de diagramación, el negro como color neutral utilizado para el texto en español, gris como color neutral utilizado para el texto en inglés y blanco utilizado para darle aire a la diagramación del material.



5.5.2 CÓDIGO FOTOGRÁFICO

Fotografías utilizadas del Archivo Fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena, recopiladas en las investigaciones de campo realizadas en las 6 comunidades estudiadas de los departamentos de Chimaltenango y Quiché durante el año 2015. Las fotografías reflejan las vivencias, tradiciones y costumbres de comunidades enteras que son identificadas por medio de su indumentaria a la cual le otorgan un significado especial dependiendo de sus usos. Las imágenes refuerzan el texto que las acompaña tanto en inglés como en español.

También se utilizan fotografías de los Huipiles y sus detalles, las fotografías van seleccionadas de acuerdo a las colecciones obtenidas de cada comunidad.



Figura 21: Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez



Figura 22: Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez

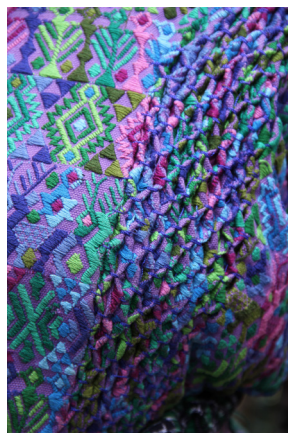


Figura 23 Santiago Sacatepéquez, Sacatepéquez

Fotografías pertenecientes al archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena, fotógrafo Armando Mazariegos.

5.5.3 CÓDIGO DE FORMATO

Es un Catálogo que se trabajó en formato 8"X8" (pulgadas), adecuado y maniobrable, en el cual el texto y las imágenes pueden ser acopladas de mejor manera.

5.5.4 CÓDIGO TIPOGRÁFICO

La tipografía elegida para el material es la familia HELVÉTICA, esta será utilizada en los títulos y subtítulos utilizando jerarquía con bold y ligh. Es una tipografía san serif de lectura rápida y cómoda, es moderna, actual y forma parte de la línea gráfica del Museo. Para el texto base se utilizará BARIOL regular.

HELVÉTICA

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

BARIOL

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

5.5.5 RETÍCULA

Se trabajó una retícula de 2 columnas. Los márgenes internos son de 1 pulgada y los márgenes externos de ½ pulgada. Estos ayudaron a mantener suficientes espacios en blanco y colocar elementos como el folio, también para realizar un diseño más limpio con espacios entre texto e imágenes.

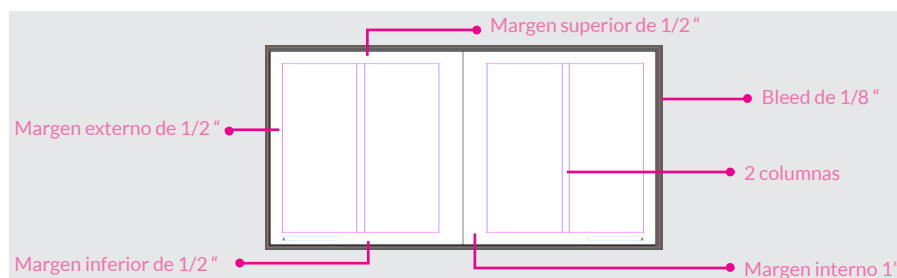


Figura 24: Esquema de diagramación para libro Cofradía

5.5.6 CÓDIGO LINGÜÍSTICO

El código utilizado fue el escrito en idioma español e inglés. Este será el vehículo por el cual se comunicará la información.



Patzicia, Chimaltenango / Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Capítulo **seis**

Producción gráfica
y validación
de alternativas

6.1 Producción gráfica

A continuación se describen las especificaciones técnicas del material a realizar:

- Tamaño del formato: 8" x 8" cerrado.
- Color: Full color tiro y retiro.
- Soporte: Papel bond 120 AB
- Cantidad de páginas: 140 páginas.
- Cantidad de fotografías: 100 fotografías
- Acabados finales: Portada en Cartocillo husky C-12 más barniz UV brillante, armado con lomo cuadrado pegado en caliente, cerrado.

El primer nivel de visualización está compuesto por los bocetajes a mano, con retícula realizada en programa de maquetación e impresa para una mejor referencia, ubicando cada uno de los elementos que contienen el material como el texto y las imágenes de una forma adecuada en la cual puedan ser transmitidas las ideas principales. En éste nivel se utiliza la autoevaluación para la validación de las piezas realizadas.

En el segundo nivel de visualización se diagramó el material en el programa InDesign, se realizó la edición y corte de fotografías para intensificar el color y mejorar la calidad fotográfica, se validaron las propuestas con expertos en el tema y diseñadores gráficos mediante en instrumento de la encuesta para la obtención de resultados.

En el tercer nivel de visualización se presenta el material final con el texto y las fotografías integradas. Se realiza la validación con el grupo objetivo mediante el instrumento de encuesta.

6.2 Nivel 1 de Visualización

Se compone por una serie de bocetajes a mano realizados en papel y lápiz y bocetos digitales en los cuales se establecen textos en dos columnas y capitulares en una y media columna colocando imágenes en páginas completas y semi completas.

6.2.1 BOCETAJE DE DIAGRAMACIÓN

Propuesta 1

Se utiliza el papel y lápiz para la colocación de cuadros de texto e imágenes, para tener opciones de maquetación en dos y tres columnas.

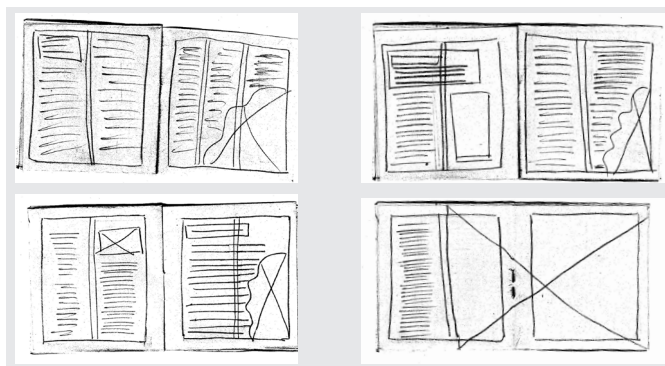


Figura 25: Bocetaje de diagramación y colocación de elementos

Propuesta 2

Utilizando colores planos, textura en representación a los hilos de la trama y el urdimbre, en sentido vertical y horizontal, esta textura es colocada debajo de cada capitular y en los titulares, texto a dos columnas diferenciado el idioma con color negro y gris.



Figura 26: Bocetaje de diagramación

Propuesta 3

Utilizando colores planos, en especial el morado con una paleta de cromática contrastante con el color base. Se utiliza figuras geométricas entrelazadas y combinadas en colores para connotar los hilos de un tejido, simulando el trama y el urdimbre. En las páginas principales se diferencia el color negro para el texto en español y el color blanco con fondo morado para el texto en inglés. En los artículos en texto en español es negro y el gris es inglés. Así también se utilizan elementos gráficos para estilizar la página con contenido e imagen.



Figura 27: Bocetaje en representación de los hilos del tejido

Propuesta 4

Utilizando tres colores básicos magenta, amarillo y cian, se utiliza una textura en donde se visualiza la trama de un tejido, la utilización de tipografía bold y light para los capitulares, cada artículo es titulado y la textura cambia de color como método de diferenciación.



Figura 28: Bocetaje en representación de la trama y el urdimbre

Dentro de esta visualización se evaluaron los siguientes aspectos:

- **Color:** Se presentan dos colores base y una textura, para las páginas principales del catálogo y tres colores para la identificación de los artículos.
- **Tipografía:** se presentan dos tipos de familia tipográfica, Helvetica y Bariol, Utilizando la Helvetica para títulos y subtítulos y Bariol para el texto.
- **Maquetación:** Se presentan dos retículas para la maquetación del documento, una basada en tres columnas y la otra basada en dos, eligiendo la basada en dos para la colocación del texto en inglés y en español.
- Colocación de imágenes y su pie de foto, la colocación de las imágenes completas y recortadas para mantener un recorrido visual.

6.2.2 AUTOEVALUACIÓN

Para la validación se utiliza el método de autoevaluación el cual consiste en evaluar la pieza por medio de un cuadro que contiene los principios fundamentales del diseño: Pertinencia, memorabilidad, fijación, legibilidad, composición, abstracción, estilización, identidad visual, diseño tipográfico y uso de color, según el criterio de diseño adquirido durante la carrera.

Permite autoevaluar las distintas etapas de bocetajes mejorando constantemente así mismo permite identificar problemas y reforzar la propuesta dando claridad al concepto elegido.

En la autoevaluación se pudo concluir que:

- La tipografía aplicada refleja modernidad y permite una lectura sin dificultad.
- La presentación del material es apropiado para el público interesado en el tema.
- Las imágenes utilizadas refuerzan la lectura y el entendimiento del texto.
- Los colores utilizados son apropiados pero debe elegirse una paleta cromática más contrastante.

6.3 Nivel 2 de Visualización

El segundo nivel de visualización se compone por elementos digitales, utilizando conceptos de diseño y diagramación para la realización del material que posteriormente es validado con experto en el tema y diseñadores.

Entre las piezas que se diseñaron y evaluaron están:

1. Recorte de fotografías para la realización de portada.
2. Diagramación de páginas interiores.
3. Recorte y edición de fotografías que van incluidas dentro de las páginas interiores e inicio de artículos.

6.3.1 BOCETAJE DE PORTADA

En ellas se utilizan diferentes artefactos que son utilizados dentro de las actividades de las cofradías, así mismo son utilizados rostros de las personas integrantes de la cofradía reflejando color y textura, eligiendo la propuesta en donde se utilizan artefactos de las cofradías para seguir con la secuencia del material publicado con anterioridad.

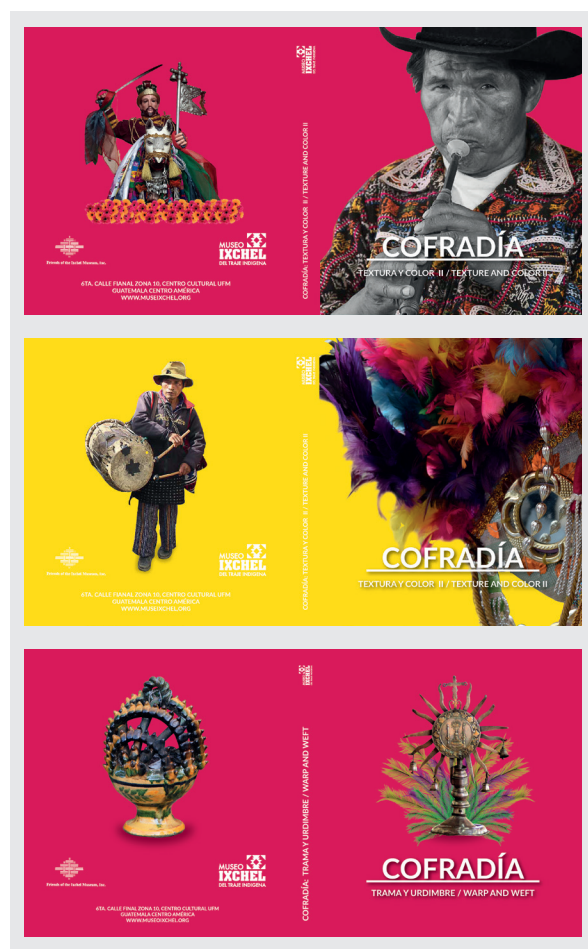


Figura 29: Bocetaje en de portadas para catálogo

6.3.2 PÁGINAS DE INICIO DE ARTÍCULOS



Figura 30: Página de inicio de artículos, Patzicía, Chimaltenango

Se presentó los inicios de artículos con una fotografía que cubre dos páginas completas, distinguiendo el artículo por la franja de color del lado izquierdo, la siguiente página indica el nombre del artículo utilizando diferente color para identificar el tema. El título está colocado en columna y media para resaltarlo del texto de contenido.

6.3.3 PÁGINAS INTERIORES



Figura 31: Páginas interiores, catálogo cofradías

Página interior 1: Se presentó la diagramación de las páginas interiores las cuales están diagramadas con una retícula de dos columnas, utilizando una columna para los textos en español y la otra columna para los textos en inglés.

Página interior 2: Se utiliza una columna para texto español-inglés y en la otra columna para fotografía. Se utilizó la tipografía Helvetica ligth y bold para los titulares y la tipografía Bariol regular para los textos de contenido, distinguiendo el idioma con el color y su porcentaje.

Página interior 3: Se utiliza dos columnas para el texto que identifica el huipil y para la colocación de la fotografía, otra página es utilizada en totalidad por la fotografía del detalle del huipil.

6.3.4 FOTOGRAFÍAS

Se realizó la selección de fotografías y la realización del texto para el pie de foto, así mismo se realizó la edición y recorte de fotografías para colocarlas dentro del material.

Fotografías 1: Se recortó el borde y se realizaron ajustes de color.



Figura 32: Edición de fotografías de Huipiles

Fotografías 2: Se seleccionó entre las diferentes fotografías del detalle del huipil realizando a elegida el ajuste de color correspondiente.



Figura 33: Edición de fotografías de detalles de Huipiles

Fotografías 3: Se realizó ajuste de color y se restauraron las fotografías.

Se editaron 100 fotografías para incluirlas en el material.



Figura 34: Edición de fotografías de cuellos de Huipiles

Fotografías del Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje indígena, Fotógrafo Armando Mazariegos.

6.3.5 VALIDACIÓN CON EXPERTOS DEL TEMA Y DISEÑADORES GRÁFICOS

Para la segunda validación se utilizó el método de encuesta para comprobar si el material estaba cumpliendo con los objetivos del proyecto y si el diseño reflejaba parte del cometido. Se realizaron diferentes preguntas para obtener opiniones sobre el material. Esta encuesta permitió rapidez y efectividad en la obtención de resultados y realizar de forma efectiva la tabulación de los mismos.

A raíz de la validación con expertos se definieron los siguientes cambios:

- Se definieron nuevas fotografías con su respectivo pie de foto en diferentes páginas del material.
- Se seleccionaron las fotografías de los huipiles que no deben ir dentro del material.
- Otro artefacto para la elaboración de portada.

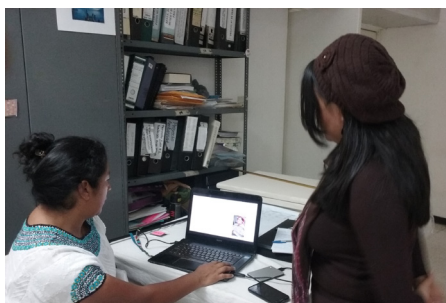


Figura 35: Validación de piezas en digital

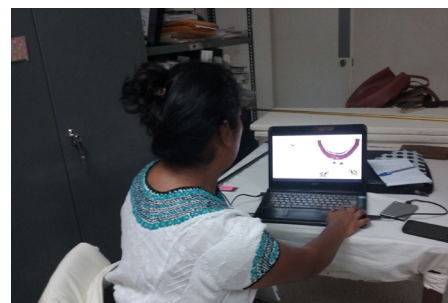


Figura 36: Validación de fotografías de huipiles colocadas en el catálogo



Figura 37: Validación de fotografías para inicio de capítulos

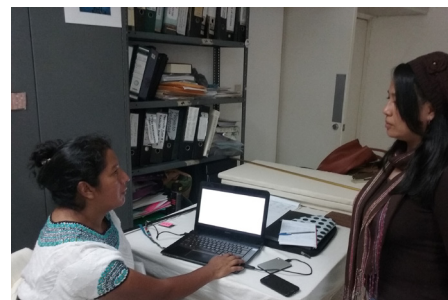


Figura 38: Comentarios entre personal del museo con objetivo de mejorar el material

6.4 Nivel 3 de Visualización

En este tercer nivel de visualización se presenta la propuesta final del material digitalizado para ser validado con el grupo objetivo, se realizaron algunas modificaciones basadas en las validaciones anteriores con lo cual se llegó a la pieza que a continuación se presenta.

6.4.1 PORTADA

Se utilizaron como elementos iconográficos, la custodia (tiro) que es un artefacto muy importante dentro de las Cofradías, complementado con plumas de colores amarillo, morado y verde que forman parte de los adornos en las distintas actividades y celebraciones. En la parte de retiro se muestra un incensario artefacto utilizado en las fiestas patronales para emitir incienso a la imagen que representa a su patrono. Se utiliza el color Aqua en valores C= 66% M= 0% Y=39% K= 0% para darle continuidad a la serie del libro.



Figura 39: Portada catálogo Cofradía hilos unidos

6.4.2 PÁGINAS PRELIMINARES

Portadilla: Utilización de color Magenta en valores C= 4 M= 88% Y= 0% K=0% con tres cuadros que identifican los colores de los artículos que integran el material.



Figura 40: Portadilla

Página de créditos: Utilización de color Magenta en valores C= 4 M= 88% Y= 0% K=0% con tipografía Bariol regular con ausencia de color.



Figura 41: Página de créditos

Índice: Utilización de color Magenta en valores C= 4 M= 88% Y= 0% K=0% con tipografía Helvética en titulares, cada titular corresponde al color de identificación del artículo. El color gris en porcentaje 70% negro corresponde al idioma inglés.

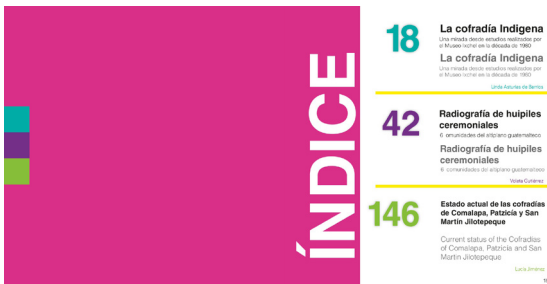


Figura 42: Página del índice

Agradecimientos: Página en idioma español con fondo blanco y tipografía Bariol en negro con valor K=100% y página en idioma inglés con fondo magenta en valores C= 4% M= 88% Y= 0% K=0% con tipografía Bariol con ausencia de color.



Figura 43: Página de agradecimientos

Prólogo: Página en idioma español con fondo blanco y tipografía Bariol en negro con valor K=100% y página en idioma inglés con fondo magenta en valores C= 4% M= 88% Y= 0% K=0% con tipografía Bariol con ausencia de color.

Prólogo

Las Cofradías presente y pasado en los güipiles

Este güipile, tejido en el taller de María Elena Rodríguez en San Juan de los Ríos, muestra un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo blanco y un diseño en negro. El güipile está tejido en un tejido de algodón y lana, con un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo blanco y un diseño en negro.

Este güipile, tejido en el taller de María Elena Rodríguez en San Juan de los Ríos, muestra un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo magenta y un diseño en blanco. El güipile está tejido en un tejido de algodón y lana, con un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo magenta y un diseño en blanco.

Prologue

Las Cofradías presente y pasado en los güipiles

This huipile, woven in the workshop of María Elena Rodríguez in San Juan de los Ríos, shows a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a white background and a black design. The huipile is woven in a cotton and wool fabric, with a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a white background and a black design.

This huipile, woven in the workshop of María Elena Rodríguez in San Juan de los Ríos, shows a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a magenta background and a white design. The huipile is woven in a cotton and wool fabric, with a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a magenta background and a white design.

Hombres de la...

12

Figura 44: Página del prólogo

Portadas Internas: Utilización de dos páginas para la colocación de una fotografía utilizando franja de color que indica el inicio de cada artículo.

Conclusiones

Este güipile, tejido en el taller de María Elena Rodríguez en San Juan de los Ríos, muestra un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo blanco y un diseño en negro. El güipile está tejido en un tejido de algodón y lana, con un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo blanco y un diseño en negro.

Este güipile, tejido en el taller de María Elena Rodríguez en San Juan de los Ríos, muestra un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo magenta y un diseño en blanco. El güipile está tejido en un tejido de algodón y lana, con un diseño que representa a las Cofradías de San Juan de los Ríos, con un fondo magenta y un diseño en blanco.

Conclusions

This huipile, woven in the workshop of María Elena Rodríguez in San Juan de los Ríos, shows a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a white background and a black design. The huipile is woven in a cotton and wool fabric, with a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a white background and a black design.

This huipile, woven in the workshop of María Elena Rodríguez in San Juan de los Ríos, shows a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a magenta background and a white design. The huipile is woven in a cotton and wool fabric, with a design that represents the Brotherhoods of San Juan de los Ríos, with a magenta background and a white design.

Hombres de la...

18

Figura 45: Página interna de conclusiones y referencias



Figura 46: Página interna de contenido



Figura 47: Página interna sobre detalle de huipil y código

6.4.3 CUERPO PRINCIPAL

Capítulos: Diagramación a dos columnas con titulares a columna y media, texto en español color negro K= 100% y texto en inglés negro K=70%, complementado con imágenes referentes al tema de cofradía.



Figura 48: Páginas con el título del artículo

Fotografías: Se representó el texto de contenido con las fotografías referentes al tema, creando más dinamismo y color dentro del material.



Figura 49: Páginas con fotografía y texto complemento

6.4.4 VALIDACIÓN CON EL GRUPO OBJETIVO

Se utilizó el método de encuesta para comprobar la eficacia del material ante el grupo objetivo el cual ayudó a obtención de resultados de forma efectiva.

Con la validación se obtuvieron los siguientes resultados:

- Las personas están interesadas en el material ya que se conoce poco acerca de las Cofradías.
- El material es 100% comprensible para su lectura.
- El material llama la atención del lector ya que es muy gráfico, los colores son llamativos, el contenido es interesante, la colocación de los elementos es de fácil comprensión e invita a la lectura.
- Las personas recomendarían el material porque es importante que también conozcan sobre nuestra cultura, es bueno conocer para conservar las tradiciones de comunidades que se identifican y defienden ideologías.
- Las fotografías y los colores son los adecuados para el material
- Les gustaría contar con un ejemplar del material.



Figura 50: Grupo Objetivo contestando encuesta como parte de la validación con el GO

6.5 Propuesta final

A continuación se presenta una muestra del material Catálogo Cofradías Hilos Unidos, que se le entregó al Museo Ixchel del Traje Indígena. Se presenta en ¼ de página en formato abierto.

Se utilizó el concepto creativo Trama y urdimbre, cofradías Hilos Unidos, utilizando colores magenta con valores en C= 4 M= 88% Y= 0% K=0%, amarillo con valores en C= 0% M= 0% Y= 100% K=0%, celeste con valores en C= 100% M=0% Y= 0% K=0%, verde con valores en C=55% M= 0% Y= 93% K=0%, y morado con valores en C=73% M= 100% Y= 0% K=0%, para la identificación de capítulos y capitulares, se utiliza los colores neutrales como el negro con valor en K=100% y el gris con valor en K= 70% para el texto, el blanco para el espacio de diagramación.



Figura 51: Portada final catálogo Cofradía hilos unidos



Figura 52: Página de inicio



Figura 53: Inicio de catálogo con fotografía de Patzicia, Chimaltenango

<p>Copyright © 2017 de los textos: María Renée Díaz de Aguilar Ana María V. Zúñiga Humberto Ak'abal Odilia Lux de Cot Violeta Gutiérrez Linda Asturias de Barrios Lucía Jiménez Palmen</p> <p>Traducción: Lucía Jiménez Palmen</p> <p>Edición: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX</p> <p>Diseño y diagramación: María José Ortiz</p> <p>Coordinación general: Rosaura Vásquez y Violeta Gutiérrez</p> <p>Copyright © de las fotografías: Archivo Fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena; Armando Masarripa, Fernández, págs. XXXXXXXXXXXX.</p> <p>Copyright © de la edición: Museo Ixchel del Traje Indígena Guatemala, 2017.</p>		<p>Copyright © 2017 texts: María Renée Díaz de Aguilar Ana María V. Zúñiga Humberto Ak'abal Odilia Lux de Cot Violeta Gutiérrez Linda Asturias de Barrios Lucía Jiménez Palmen</p> <p>Translation: Lucía Jiménez Palmen</p> <p>Edition by: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX</p> <p>Design and layout: María José Ortiz</p> <p>General Coordination: Rosaura Vásquez y Violeta Gutiérrez</p> <p>Photography Copyrights © Ixchel Museum of Indigenous Dress Photographic Archive: Armando Masarripa, pages XXXXXXXXXXXX.</p> <p>Edition Copyright ©: Ixchel Museum of Indigenous Dress Guatemala, 2017.</p>	<p>MUSEO IXCHEL DEL TRAJE INDIGENA</p> <p>Centro Cultural UFM, Campus Universidad Francisco Marroquín 6ª calle final, zona 10, Guatemala, Guatemala Teléfonos: (502) 2351 3638, (502) 2351 3739, (502) 2361 8081 www.museoixchel.org info@museoixchel.org</p> <p>Reservados todos los derechos de conformidad con la ley. No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su traducción ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea permitida o no, sin el consentimiento escrito de los titulares del copyright.</p> <p>Impreso en Guatemala por Print Studio Primera edición: 1000 ejemplares ISBN</p>
---	--	---	--

Figura 54: Créditos

Agradecimientos

La publicación del catálogo "Cofradía: Trama y Urdimbre" es una realidad gracias al patrocinio de Friends of the Ixchel Museum, Inc., que con su constante apoyo a nuestro museo, permiten la realización de diversos proyectos año con año. Museo Ixchel del Traje Indígena agradece especialmente su colaboración para esta publicación.

La información incluida es resultado de vistas realizadas a las comunidades de Guatemala: San Martín Itz'atop, Comalapa y Patzún, poblaciones que pertenecen al departamento de Chimaltenango y San Juan Cotzal, Nebaj y Chajul, del departamento de Quiché, donde miembros de sus cofradías y portadores, nos permitieron interactuar en sus tradiciones ancestrales, las cuales forman un entramado en las relaciones espirituales y políticas, las creencias y tradiciones, organización comunitaria, uso de indumentaria especial, devoción e idea de servicio, que se entrelazan y conforman su particular naturaleza. El Museo Ixchel del Traje Indígena agradece a dichas comunidades por compartir sus conocimientos y lo retribuye al dejarlo plasmado en esta publicación.

María Renee de Aguilar
Directora General
"Carmen Herrera"
Museo Ixchel del Traje Indígena

8

Figura 55: Agradecimientos

Acknowledgments

The publication of the catalog "Cofradía: Trama y Urdimbre" is a reality thanks to the patronage of Friends of the Ixchel Museum, Inc., that with its constant support to our museum, allows the realization of diverse projects year after year. Museo Ixchel del Traje Indígena gratefully acknowledges its collaboration for this publication.

The information included is the result of visits made to the communities of Guatemala: San Martín Itz'atop, Comalapa and Patzún, populations that belong to the department of Chimaltenango and San Juan Cotzal, Nebaj and Chajul, of the department of Quiché, where members of its brotherhoods and carriers, allowed us to interact in their ancestral traditions, which form an entanglement in the spiritual and political relationships, beliefs and traditions, community organization, use of special clothing, devotion and idea of service, which intertwine and form their particular nature. The Museo Ixchel del Traje Indígena thanks these communities for sharing their knowledge and repays it by leaving it recorded in this publication.

María Renee de Aguilar
Directora General
"Carmen Herrera"
Museo Ixchel del Traje Indígena

8

Fundación Amigos del Museo Ixchel

Pensar en cofradías es pensar en mística, tradición y sincretismo. Los cofradías tienen un compromiso y un lazo fuerte con su comunidad, su influencia es palpable en todos los aspectos de la vida de esta. Es una tradición que se percibe con todos los sentidos y con la exposición que acompaña esta publicación, pretendemos lograr precisamente eso: que las personas se sientan absorbidas en esta tradición, que se sumergen en su riqueza.

El Museo Ixchel del Traje Indígena tiene el compromiso de conservar, preservar, y es por eso que hoy decidimos hacer especial énfasis en las cofradías, dado que los compromisos de tiempo y falta de recursos para mantenerlas en las comunidades las expone al peligro de desaparecer. Queremos dejar aquí plasmadas imágenes de las piezas ceremoniales que no sólo son bellas sino que exponen el amor y dedicación de los que se dedican a esta tarea.

Al elegir a las cofradías para esta exhibición nos sumamos al reconocimiento de su importancia cultural e histórica y renovamos no sólo una sala sino un compromiso profundo para seguir apoyando la labor que venimos realizando generación tras generación para proteger aquello que nos define como nación.

Maya Fleiderjohn Ritter
Asociación de Amigos del Museo Ixchel del Traje Indígena.

10

Figura 56: Fundación amigos del Museo Ixchel

Foundation Friends of the Ixchel Museum

To think about brotherhoods is to think about mysticism, tradition and syncretism. Brotherhoods have a commitment and a strong tie to their community, and their influence is felt in all aspects of its life. It is a tradition that can be perceived with all the senses, which is exactly what we seek to achieve with the exhibition that accompanies this book, for people to be absorbed in this tradition and to immerse themselves in its richness.

The Museo Ixchel del Traje Indígena has the commitment to protect and preserve, which is why we have decided to focus on brotherhoods, as time commitments and the lack of financial resources to support them in communities put them at risk of disappearing. In this book, we wish to convey images of ceremonial pieces that in addition to being beautiful, also show the love and dedication of those who devote themselves to this task.

In choosing brotherhoods for the exhibition, we endorse the acknowledgment of their cultural and historical importance. In addition, we are not only renovating a gallery, but also a profound commitment to continue supporting the work that brotherhoods have carried out generation after generation to protect that which defines us as a nation.

Maya Fleiderjohn Ritter
Asociación de Amigos del Museo Ixchel del Traje Indígena.

10

Prólogo

Las Cofradías presente y pasado en los güipiles

Los pueblos indígenas, dados a vivir en comunidad, fueron fácilmente asimilados por las Cofradías que implantaron los primeros religiosos españoles que vinieron a estas tierras. Pero, se dio un fenómeno muy interesante: el sincretismo. Aquí el concepto sincretista quisiera aplicarlo no sólo al hecho de la mezcla de creencias, sino, a los tejidos de los güipiles donde se conjuntan los diseños ancestrales con sus colores tradicionales y los fines, importados que fueron incorporados posteriormente. En este sentido las mantas cofradas indígenas ya conformadas, impusieron su propia impronta.

Debemos resaltar que, en el inconsciente de los pueblos está presente la cosmogonía maya. Los diseños, son el resultado de un conocimiento del pasado remoto ancestral. Todo esto se puede corroborar en los diseños de los güipiles que apreciamos en la actualidad, con la que tienen los personajes que afortunadamente, quedaron registradas en el Códice de Dresde, que se encuentra en Alemania. También se siguen repitiendo las Deidades y los símbolos que menciona el Popol Wuj, por ejemplo las serpientes, recuerdan a la Dualidad creadora: Chaucumatz, o Serpiente emplumada, los rayos y relámpagos remiten a las Deidades Ch'ohok'ujul, Rayo luminoso y Raak'ah'ujul, Rayo hermoso; las estrellas recuerdan

a los personajes Wujub' K'axil como la estrella de la mañana, y cuatrocientos muchachos convertidos en la Constelación Pléyades, como símbolos de la impudencia; al planeta Venus, como cargadora del tiempo, y los pájaros y las aves como los primeros habitantes de las tierras mayas. Todos estos símbolos son evidentes en los tejidos. Aparte de esto, debemos resaltar la vigencia de los puntos de orientación a través de los colores, así tenemos que el rojo identifica al Este, el negro al Oeste, el blanco al Norte, el amarillo al Sur, y el verde, azul o celeste, identifican al cielo y la tierra. De allí el énfasis de algunos de estos colores en los güipiles y trajes ceremoniales. En resumen en los güipiles está tejida toda la Cosmovisión maya viva, brillante y floreciente.

Hoy te vi en el otro de la giganta
y tu guipil desbordado en colores,
y su delicado relieve de bordados
nos transportaba a lejanos tiempos.

Mientras haya hilos, tejedores y tejedoras,
el pasado nunca será lejano,
el pasado siempre estará presente.

Humberto Ak'Ab'el

12

Figura 57: Prólogo

Prologue

Las Cofradías presente y pasado en los güipiles

Los pueblos indígenas, dados a vivir en comunidad, fueron fácilmente asimilados por las Cofradías que implantaron los primeros religiosos españoles que vinieron a estas tierras. Pero, se dio un fenómeno muy interesante: el sincretismo. Aquí el concepto sincretista quisiera aplicarlo no sólo al hecho de la mezcla de creencias, sino a los tejidos de los güipiles donde se conjuntan los diseños ancestrales con sus colores tradicionales y los fines, importados que fueron incorporados posteriormente. En este sentido las mantas cofradas indígenas ya conformadas, impusieron su propia impronta.

Debemos resaltar que, en el inconsciente de los pueblos está presente la cosmogonía maya. Los diseños, son el detalle sutil de su conexión con el pasado remoto ancestral. Todo esto se puede corroborar en los diseños de los güipiles que apreciamos en la actualidad, con la que tienen los personajes que afortunadamente, quedaron registradas en el Códice de Dresde, que se encuentra en Alemania. También se siguen repitiendo las Deidades y los símbolos que menciona el Popol Wuj, por ejemplo las serpientes, recuerdan a la Dualidad creadora: Chaucumatz, o Serpiente emplumada, los rayos y relámpagos remiten a las Deidades Ch'ohok'ujul, Rayo luminoso y Raak'ah'ujul, Rayo hermoso; las estrellas recuerdan a los personajes Wujub' K'axil como la estrella de la mañana, y a

cuatrocientos muchachos convertidos en la Constelación Pléyades, como símbolos de la impudencia; al planeta Venus como cargadora del tiempo, y los pájaros y las aves como los primeros habitantes de las tierras mayas. Todos estos símbolos son evidentes en los tejidos. Aparte de esto, debemos resaltar la vigencia de los puntos de orientación a través de los colores, así tenemos que el rojo identifica al Este, el negro al Oeste, el blanco al Norte, el amarillo al Sur, y el verde, azul o celeste, identifican al cielo y la tierra. De allí el énfasis de algunos de estos colores en los güipiles y trajes ceremoniales. En resumen en los güipiles está tejida toda la Cosmovisión maya viva, brillante y floreciente.

Hoy te vi en el otro de la giganta
y tu guipil desbordado en colores,
y su delicado relieve de bordados
nos transportaba a lejanos tiempos.

Mientras haya hilos, tejedores y tejedoras,
el pasado nunca será lejano,
el pasado siempre estará presente.

Humberto Ak'Ab'el

12

ÍNDICE	18	La cofradía Indígena
	Una mirada desde estudios realizados por el Museo Ixchel en la década de 1980	
	Linda Asturias de Barros	
42	Radiografía de huipiles ceremoniales	
6 comunidades del altiplano guatemalteco		
Violeta Guzmán		
146	Estado actual de las cofradías de Comalapa, Patzún y San Martín Jilotepeque	
Current status of the Cofradías of Comalapa, Patzún and San Martín Jilotepeque		
Lucía Jiménez		

Figura 58: Índice



Figura 59: Página de inicio de artículo con fotografía de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

La cofradía indígena de Guatemala

Una mirada desde estudios realizados por el Museo Ixchel en la década de 1980

La Cofradía indígena de Guatemala
Una mirada desde estudios realizados por el Museo Ixchel en la década de 1980

Linda Asturias de Barros

En el contexto nacional de los años ochenta del siglo XX, el Museo Ixchel emprendió una serie de investigaciones monográficas dedicadas al estudio de la indumentaria maya y la tradición textil en su contexto sociocultural. En cada comunidad maya seleccionada, se buscaba no sólo documentar las variaciones locales, simbólicas y diacrónicas de la indumentaria, su estética y tecnología, sino comprender la relación de éstas con la organización social y otras formas de expresión social y cultural. Se usaron los idiomas mayas para aproximarse a la construcción cultural de la indumentaria y la herencia (véase Asturias de Barros, 1985 y Mayén, 1986).

Ello conllevó a estudiar, con diferentes énfasis, las cofradías y su indumentaria. En el estudio sobre Comalapa (Asturias de Barros, 1985), además del tratamiento de la indumentaria cotidiana y ceremonial como un código controlado lingüístico y culturalmente y de la reconstrucción de sus cambios, se dedicó un capítulo a la Visita del Niño, actividad organizada por las cofradías a fines de año como una expresión de renovación de ciclos de vida.

En el contexto nacional de los años ochenta del siglo XX, el Museo Ixchel emprendió una serie de investigaciones monográficas dedicadas al estudio de la indumentaria maya y la tradición textil en su contexto sociocultural. En cada comunidad maya seleccionada, se buscaba no sólo documentar las variaciones locales, simbólicas y diacrónicas de la indumentaria, su estética y tecnología, sino comprender la relación de éstas con la organización social y otras formas de expresión social y cultural. Se usaron los idiomas mayas para aproximarse a la construcción cultural de la indumentaria y la herencia (véase Asturias de Barros, 1985 y Mayén, 1986).

Ello conllevó a estudiar, con diferentes énfasis, las cofradías y su indumentaria. En el estudio sobre Comalapa (Asturias de Barros, 1985), además del tratamiento de la indumentaria cotidiana y ceremonial como un código controlado lingüístico y culturalmente y de la reconstrucción de sus cambios, se dedicó un capítulo a la Visita del Niño, actividad organizada por las cofradías a fines de año como una expresión de renovación de ciclos de vida.

En la investigación sobre Solalá (Mayén, 1986) se documentó la elaborada indumentaria ceremonial, la cual reflejaba la compleja organización político-religiosa local, en la cual se entrelaba la etnicidad indígena con las cofradías y los chimaltanes (véase Mayén, 1986, pp. 81-97). El fact, con sus variaciones en nombres, tamaños, diseños y formas de colocación era una clave tan relevante para denotar un cargo en la jerarquía político-religiosa, que la publicación se tituló *Solalá: taute y jerarquía*. Coblenango (Mejía de Rodas, Miralbes de Polanco y Asturias de Barros, 1987) había sido visitado por una misión de estudio francesa en los años cincuenta, por lo cual en la monografía se pudieron reconstruir cambios en la indumentaria y la organización político-religiosa. En el caso de Santa María de Jesús (Asturias de Barros, Mejía de Rodas, Miralbes de Polanco, Knoke de Arathoon y Saiz de Méndez, 1989), la riqueza de la documentación histórica y la generosidad de las cofradías para compartir su historia permitieron reconstruir los cambios de la indumentaria en un periodo de casi un siglo y comprender por qué las cofradías languidecían, mientras las hermandades florecían.

En la investigación sobre Solalá (Mayén, 1986) se documentó la elaborada indumentaria ceremonial, la cual reflejaba la compleja organización político-religiosa local, en la cual se entrelaba la etnicidad indígena con las cofradías y los chimaltanes (véase Mayén, 1986, pp. 81-97). El fact, con sus variaciones en nombres, tamaños, diseños y formas de colocación era una clave tan relevante para denotar un cargo en la jerarquía político-religiosa, que la publicación se tituló *Solalá: taute y jerarquía*. Coblenango (Mejía de Rodas, Miralbes de Polanco y Asturias de Barros, 1987) había sido visitado por una misión de estudio francesa en los años cincuenta, por lo cual en la monografía se pudieron reconstruir cambios en la indumentaria y la organización político-religiosa. En el caso de Santa María de Jesús (Asturias de Barros, Mejía de Rodas, Miralbes de Polanco, Knoke de Arathoon y Saiz de Méndez, 1989), la riqueza de la documentación histórica y la generosidad de las cofradías para compartir su historia permitieron reconstruir los cambios de la indumentaria en un periodo de casi un siglo y comprender por qué las cofradías languidecían, mientras las hermandades florecían.

Comalapa, Chimaltenango 2015



Comalapa, Chimaltenango 2015

Figura 60: Página de Inicio de artículo La Cofradía indígena de Guatemala



Para esa época, la colección textil del Museo Ixchel contaba con más de 4500 prendas provenientes de la mayoría de municipios con población maya (Asturias de Barrios, 1983). El acervo incluía numerosas prendas ceremoniales, usadas por hombres y mujeres en cargos de cofradía. Las mismas reflejaban maestría textil en su elaboración y composición estética. También había indumentaria que había sido tejida para santos y otros textiles usados en las cofradías para portar velas, incenso y otros objetos ceremoniales. La colección de flecos pintados por Andrés Cumuchich mostraba numerosas escenas de cofradía, además de actividades cotidianas de Comalapa.

Para esa época, la colección textil del Museo Ixchel contaba con más de 4500 prendas provenientes de la mayoría de municipios con población maya (Asturias de Barrios, 1983). El acervo incluía numerosas prendas ceremoniales, usadas por hombres y mujeres en cargos de cofradía. Las mismas reflejaban maestría textil en su elaboración y composición estética. También había indumentaria que había sido tejida para santos y otros textiles usados en las cofradías para portar velas, incenso y otros objetos ceremoniales. La colección de flecos pintados por Andrés Cumuchich mostraba numerosas escenas de cofradía, además de actividades cotidianas de Comalapa.

Patzún, Chimaltenango 2015
Patzún, Chimaltenango 2015

Así que la investigación de campo, suavada al análisis de las colecciones del Museo Ixchel y de colecciones textiles mayas en otros países, permitió contribuir a la etnografía maya de Guatemala y Mesoamérica, a través del lente de la indumentaria y la identidad, con publicaciones en español, con glosarios en un idioma maya y español, posteriormente traducidos al inglés. Con esta sólida base, se realizaban exposiciones regionales en la sede del Museo y se organizaban exposiciones itinerantes para el exterior.

En 2015 el Museo Ixchel decidió renovar una de sus exposiciones temáticas para dedicarla a la indumentaria de cofradía. Las prendas seleccionadas para el montaje, datan, en su mayoría, de las décadas comprendidas entre 1930 y 1990. Por ello, este artículo se concibió con el propósito de ofrecer un breve acercamiento a las cofradías indígenas de Guatemala. Dada la prolífica producción editorial del Museo Ixchel en los años ochenta y noventa, con abundante información histórica y etnográfica sobre las cofradías, se decidió elaborar un artículo desde la óptica de varios de los estudios que fueron realizados cuando la autora fungía como Curadora y Directora Técnica de la institución.

Es un reconocimiento a la labor investigativa de un grupo de profesionales de la antropología, la lingüística maya y otras disciplinas; al equipo técnico y administrativo del Museo Ixchel; a las juntas directivas que impulsaron la investigación primaria de campo; a las entidades que suscribieron las publicaciones y las exposiciones; y, especialmente, a las tejedoras, tejedores, cofrades, textiles, pintores, pintoras, sesteres y otros especialistas mayas que compartieron sus conocimientos y visión de mundo. Lo que hace 20 años se reportó como etnografía, hoy constituye una base para historias locales.

Así que la investigación de campo, suavada al análisis de las colecciones del Museo Ixchel y de colecciones textiles mayas en otros países, permitió contribuir a la etnografía maya de Guatemala y Mesoamérica, a través del lente de la indumentaria y la identidad, con publicaciones en español, con glosarios en un idioma maya y español, posteriormente traducidos al inglés. Con esta sólida base, se realizaban exposiciones regionales en la sede del Museo y se organizaban exposiciones itinerantes para el exterior.

En 2015 el Museo Ixchel decidió renovar una de sus exposiciones temáticas para dedicarla a la indumentaria de cofradía. Las prendas seleccionadas para el montaje, datan, en su mayoría, de las décadas comprendidas entre 1930 y 1990. Por ello, este artículo se concibió con el propósito de ofrecer un breve acercamiento a las cofradías indígenas de Guatemala. Dada la prolífica producción editorial del Museo Ixchel en los años ochenta y noventa, con abundante información histórica y etnográfica sobre las cofradías, se decidió elaborar un artículo desde la óptica de varios de los estudios que fueron realizados cuando la autora fungía como Curadora y Directora Técnica de la institución.

Es un reconocimiento a la labor investigativa de un grupo de profesionales de la antropología, la lingüística maya y otras disciplinas; al equipo técnico y administrativo del Museo Ixchel; a las juntas directivas que impulsaron la investigación primaria de campo; a las entidades que suscribieron las publicaciones y las exposiciones; y, especialmente, a las tejedoras, tejedores, cofrades, textiles, pintores, pintoras, sesteres y otros especialistas mayas que compartieron sus conocimientos y visión de mundo. Lo que hace 20 años se reportó como etnografía, hoy constituye una base para historias locales.

Figura 61: Página de contenido

La cofradía en España

La Cofradía en España

Las cofradías y los gremios surgieron en Europa Occidental en el siglo IX y posteriormente, en el siglo XI en España. La cofradía era una hermandad de feles laicos que rendían culto a un santo y se ayudaban entre sí, por ejemplo, cuando fallaba un integrante. Este tipo de cofradía religioso-beneficente podía estar compuesto por miembros del mismo gremio. En este último caso, entonces, se trataba de una cofradía gremial. Cuando a los propósitos religiosos y mutuales, se agregaron los profesionales, como la tenencia de propiedades y la regulación de actividades laborales, la cofradía gremial se convirtió en cofradía-gremio. En el siglo XVI unas cofradías-gremios siguieron rindiendo culto a sus santos patronos y participando en procesiones de Semana Santa. Otras separaron sus partes profesionales de las religiosas, pero fue frecuente que cada gremio mantuviera una cofradía para fines religiosos (Mayén, 1986, p. 13).

En España, como en otros países europeos, la cofradía era regulada por ordenanzas municipales o reales emitidas por autoridades religiosas o políticas. La organización y sus funciones se incluían en esta normativa. Los nombres de los cargos variaban entre localidades: alcaldes, mayordomos, diputados, mayores, entre otros. El día de la fiesta del santo, la asamblea elegía a los nuevos funcionarios, los cuales desempeñaban sus cargos durante un año. La imagen era trasladada a una iglesia y colocada en un altar. Se celebraba misa y posteriormente una fiesta en el patio de la iglesia u otro lugar (Mayén, 1986, p. 14).

Las cofradías y los gremios surgieron en Europa Occidental en el siglo IX y posteriormente, en el siglo XI en España. La cofradía era una hermandad de feles laicos que rendían culto a un santo y se ayudaban entre sí, por ejemplo, cuando fallaba un integrante. Este tipo de cofradía religioso-beneficente podía estar compuesto por miembros del mismo gremio. En este último caso, entonces, se trataba de una cofradía gremial. Cuando a los propósitos religiosos y mutuales, se agregaron los profesionales, como la tenencia de propiedades y la regulación de actividades laborales, la cofradía gremial se convirtió en cofradía-gremio. En el siglo XVI unas cofradías-gremios siguieron rindiendo culto a sus santos patronos y participando en procesiones de Semana Santa. Otras separaron sus partes profesionales de las religiosas, pero fue frecuente que cada gremio mantuviera una cofradía para fines religiosos (Mayén, 1986, p. 13).

En España, como en otros países europeos, la cofradía era regulada por ordenanzas municipales o reales emitidas por autoridades religiosas o políticas. La organización y sus funciones se incluían en esta normativa. Los nombres de los cargos variaban entre localidades: alcaldes, mayordomos, diputados, mayores, entre otros. El día de la fiesta del santo, la asamblea elegía a los nuevos funcionarios, los cuales desempeñaban sus cargos durante un año. La imagen era trasladada a una iglesia y colocada en un altar. Se celebraba misa y posteriormente una fiesta en el patio de la iglesia u otro lugar (Mayén, 1986, p. 14).

Durante los siglos XVI y XVII las cofradías fueron predominantemente vinculadas con los gremios y se expandieron como cofradías sacramentales, religioso-beneficentes o de socorro según sus respectivos propósitos. Las de socorro tenían relación religiosa con una iglesia local y velaban por la seguridad de sus integrantes, pero no rendían culto a un santo. En el siglo XVIII los montepíos reemplazaron a las cofradías mutuales y los gremios destinados a raíz de reglamentaciones gubernamentales. En el presente sobreviven en España cofradías sacramentales y de socorro (Mayén, 1986, p. 14).

During the 16th and 17th centuries the brotherhoods were losing their link with the unions and expanded as sacramental, religious-beneficent brotherhoods or distress, according to their respective purposes. The relief had religious relationship with a local church and looked after the security of its members, but not worshipped a holy. Mutual societies in the 18th century replaced mutual funds and guilds declined as a result of government regulations. Hence, survive in Spain brotherhoods sacramental and relief (Mayén, 1986, p. 14).

Comalapa, Chimaltenango 2015
Comalapa, Chimaltenango 2015

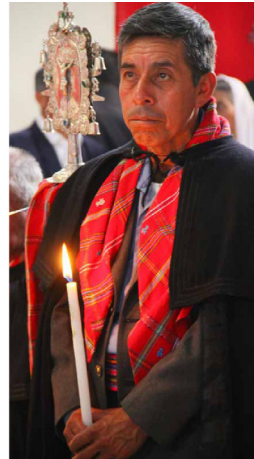


Figura 62: Página de contenido con subtema del artículo principal

La cofradía indígena en Guatemala

La Cofradía indígena en Guatemala

Durante la segunda mitad del siglo XVI, los frailes españoles introdujeron la cofradía sacramental como una forma de propagación de la fe cristiana y de control de la población indígena. A lo largo de la época colonial, las cofradías también cumplieron una función económica al contribuir al asentamiento de la iglesia local mediante limosnas, derramas y agortes por conceptos de misas y otros. Viejnos como Thomas Gage en el segundo cuarto del siglo XVII y cronistas como Ximénez y Cortés y Larraz en la segunda década y en el tercer cuarto del siglo XVII conciliaron en señalar el provecho material que los curas párrocos obtenían de las cofradías, las cuales tenían que hacer numerosos pagos y contribuciones en especie.

Ya en el siglo XVIII los citados cronistas religiosos comentaban la apropiación de la cofradía por parte de la población indígena. A este respecto, en el siglo XX, varios autores poblaron explicaciones. Foster (1961), citado por Mayén (1986, p. 17) concluyó la cofradía como un mecanismo mediante el cual la persona indígena honraba su religión y obtenía estatus social. García Añoveros (1980), citado por Mayén (1986, p. 18), señaló que detrás de la organización de la cofradía subsistían instituciones de poder prehispánicas. Asimismo subrayó que los ritos y festividades de la cofradía permitían la conservación de la propia cultura religiosa indígena.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, los frailes españoles introdujeron la cofradía sacramental como una forma de propagación de la fe cristiana y de control de la población indígena. A lo largo de la época colonial, las cofradías también cumplieron una función económica al contribuir al asentamiento de la iglesia local mediante limosnas, derramas y agortes por conceptos de misas y otros. Viejnos como Thomas Gage en el segundo cuarto del siglo XVII y cronistas como Ximénez y Cortés y Larraz en la segunda década y en el tercer cuarto del siglo XVII conciliaron en señalar el provecho material que los curas párrocos obtenían de las cofradías, las cuales tenían que hacer numerosos pagos y contribuciones en especie.

Ya en el siglo XVIII los citados cronistas religiosos comentaban la apropiación de la cofradía por parte de la población indígena. A este respecto, en el siglo XX, varios autores poblaron explicaciones. Foster (1961), citado por Mayén (1986, p. 17) concluyó la cofradía como un mecanismo mediante el cual la persona indígena honraba su religión y obtenía estatus social. García Añoveros (1980), citado por Mayén (1986, p. 18), señaló que detrás de la organización de la cofradía subsistían instituciones de poder prehispánicas. Asimismo subrayó que los ritos y festividades de la cofradía permitían la conservación de la propia cultura religiosa indígena.

En el siglo XX varias etnografías de comunidades indígenas de Mesoamérica abordaron las cofradías como parte de la jerarquía cívico-religiosa, la cual es una forma de organización social con antecedentes prehispánicos. Este sistema jerárquico agrupa tanto cargos públicos (autoridades locales, municipales o comunitarias) como religiosos (asociados a las cofradías y funciones de apoyo en la iglesia). Generalmente eran desempeñados, en forma ascendente y gradual, especialmente por hombres, quienes en su edad madura culminaban su servicio comunitario con posiciones de mucho prestigio como principales o k'amil b'ey (guardes del camino). Sin embargo, el servicio en los cargos de mayor jerarquía requería la complementación de las mujeres como esposas. Asimismo, en varias comunidades, existían cofradías en las cuales se mentaban los papeles de género. Las mujeres ostentaban los cargos primordiales y sus esposos, los complementarios (véase Asturias de Barrios et al., 1989). Mayén (1986) contribuyó a mostrar no solamente que la jerarquía cívico-religiosa reflejaba una forma de organización prehispánica, como ya lo habían hecho otros autores, sino reveló, en el caso especial de Sololá, el anclaje de ésta a una organización de parentesco, los ch'imatiles.

En el siglo XX varias etnografías de comunidades indígenas de Mesoamérica abordaron las cofradías como parte de la jerarquía cívico-religiosa, la cual es una forma de organización social con antecedentes prehispánicos. Este sistema jerárquico agrupa tanto cargos públicos (autoridades locales, municipales o comunitarias) como religiosos (asociados a las cofradías y funciones de apoyo en la iglesia). Generalmente eran desempeñados, en forma ascendente y gradual, especialmente por hombres, quienes en su edad madura culminaban su servicio comunitario con posiciones de mucho prestigio como principales o k'amil b'ey (guardes del camino). Sin embargo, el servicio en los cargos de mayor jerarquía requería la complementación de las mujeres como esposas. Asimismo, en varias comunidades, existían cofradías en las cuales se mentaban los papeles de género. Las mujeres ostentaban los cargos primordiales y sus esposos, los complementarios (véase Asturias de Barrios et al., 1989). Mayén (1986) contribuyó a mostrar no solamente que la jerarquía cívico-religiosa reflejaba una forma de organización prehispánica, como ya lo habían hecho otros autores, sino reveló, en el caso especial de Sololá, el anclaje de ésta a una organización de parentesco, los ch'imatiles.

Nebul, Quiché 2014
Nebul, Quiché 2014



Figura 63: Página de contenido con subtema del artículo principal

La Revolución de 1944 introdujo la elección de alcaldes municipales mediante el sistema de partidos políticos. Este cambio provocó la declinación de la jerarquía político-religiosa, a la cual pertenecían las cofradías. Asimismo, en las siguientes décadas otros factores culturales, religiosos y económicos también contribuyeron al declive gradual de las cofradías. En la década de 1980 el Museo Icheil realizó varios estudios monográficos sobre comunidades indígenas, su organización, su tradición textil local y su indumentaria. De ellos, en las siguientes secciones, se abordan algunas de las características consignadas sobre las cofradías en las investigaciones realizadas en Comalapa y Santa María de Jesús.

Las cofradías en Comalapa en 1984-1985 Comalapa es un municipio del departamento de Chimaltenango habitado mayoritariamente por población kaqchikil. Es conocido en el ámbito nacional e internacional por su tradición en telar de cintura y telar de pie, así como por su pintura artística, denominada, según diferentes enfoques etnológicos, como primitivista, nat, popular, kaqchikil y, de acuerdo a un enfoque emicológico, como estilos primitivista, realista y surrealista (véase Asturias de Barrios y Berger, 1998). Ha sido cuna de personas destacadas como el pintor Andrés Curuchich y el compositor Rafael Álvarez Ovalle, autor de la música del Himno Nacional y de profesionales que han contribuido a diversos campos del conocimiento como Emma Chix (2009) a la sociología y el feminismo, y Arnulfo Simón, al desarrollo de la educación bilingüe intercultural.



Comalapa, Chimaltenango-2015
Comalapa, Chimaltenango-2015

26

Figura 64: Página de contenido

De las 8 a 10 cofradías que Fuentes y Guzmán y la tradición oral consignaban para el tercer cuarto del siglo XVI, existían nueve, ordenadas jerárquicamente: Sacramento, San Juan Bautista, Virgen de Concepción, San Nicolás, San Francisco, Virgen del Carmen, Virgen de Guadalupe, Santa Cruz y San Juan Evangelista. El cofradía de Sacramento, como cofradía mayor, dirigía la organización, la cual tenía entre sus funciones, la celebración de los rituales religiosos durante todo el año y la vigilancia permanente, por turnos, de la llamada casa de la cofradía. Situada al costado izquierdo del templo de San Juan Bautista, construido después del terremoto, en ella se albergaban el vestuario e imágenes de autoridad de los cofradías y algunas imágenes (Asturias de Barrios, 1985, pp. 20-21).

Cada cofradía contaba con una rama masculina y otra femenina. La primera era dirigida por un cofradista y la segunda, por una cofradesa o teñil. Ambas estaban organizadas jerárquicamente, con varios mayordomías o mayordomías. Cada cofradía tenía responsabilidades como el culto y festo del santo, el culto de su imagen, el mantenimiento del ornato del templo de San Juan Bautista, así como participar en el ciclo religioso anual. La duración de un cargo como cofradista o teñil era de un año, pero podía prolongarse por más tiempo. Una de las principales responsabilidades del cofradista, por extensión de su esposa, era sufragar los gastos de la celebración del santo o santa y los de la indumentaria ceremonial (Asturias de Barrios, 1985, p. 21).

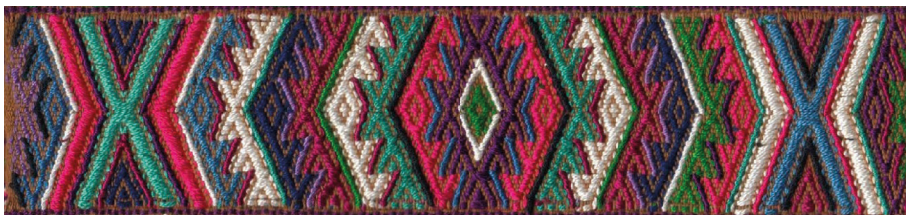
De las 8 a 10 cofradías que Fuentes y Guzmán y la tradición oral consignaban para el tercer cuarto del siglo XVI, existían nueve, ordenadas jerárquicamente: Sacramento, San Juan Bautista, Virgen de Concepción, San Nicolás, San Francisco, Virgen del Carmen, Virgen de Guadalupe, Santa Cruz y San Juan Evangelista. El cofradía de Sacramento, como cofradía mayor, dirigía la organización, la cual tenía entre sus funciones, la celebración de los rituales religiosos durante todo el año y la vigilancia permanente, por turnos, de la llamada casa de la cofradía. Situada al costado izquierdo del templo de San Juan Bautista, construido después del terremoto, en ella se albergaban el vestuario e imágenes de autoridad de los cofradías y algunas imágenes (Asturias de Barrios, 1985, pp. 20-21).

Cada cofradía contaba con una rama masculina y otra femenina. La primera era dirigida por un cofradista y la segunda, por una cofradesa o teñil. Ambas estaban organizadas jerárquicamente, con varios mayordomías o mayordomías. Cada cofradía tenía responsabilidades como el culto y festo del santo, el culto de su imagen, el mantenimiento del ornato del templo de San Juan Bautista, así como participar en el ciclo religioso anual. La duración de un cargo como cofradista o teñil era de un año, pero podía prolongarse por más tiempo. Una de las principales responsabilidades del cofradista, por extensión de su esposa, era sufragar los gastos de la celebración del santo o santa y los de la indumentaria ceremonial (Asturias de Barrios, 1985, p. 21).

Comalapa, Chimaltenango-2015
Comalapa, Chimaltenango-2015

28

Figura 65: Página de contenido



En el caso del cofradista, su atuendo incluía pantalones y camisa blancos, faja, sobrepantalón rajado, capa negra amplia, pañuelo para el cuello y otro para la moña de plata de la cofradía. Los pañuelos de tela comercial habían reemplazado a dos o tres tejidos en telar de cintura. Ya se había perdido el asíl para la cabeza. La teñil, por su parte, además del huipil, el corte jaspado (o en algunos casos la antigua moñal) y la faja, se distinguía por usar un sobrehuipil de fondo blanco o café, profusamente brocado en franjas distinguidas por sus nombres en kaqchikil, un suñ blanco brocado con diseños de colores sobre la cabeza (o una toalla que lo reemplazó) y por portar una catenita grande decorada con papel laminado de colores. Al colocarse el sobrehuipil, la teñil no sacaba los brazos por las aberturas correspondientes, como puede observarse en fotografías de la época o anteriores (Asturias de Barrios, 1985, pp.77-80).

En el caso del cofradista, su atuendo incluía pantalones y camisa blancos, faja, sobrepantalón rajado, capa negra amplia, pañuelo para el cuello y otro para la moña de plata de la cofradía. Los pañuelos de tela comercial habían reemplazado a dos o tres tejidos en telar de cintura. Ya se había perdido el asíl para la cabeza. La teñil, por su parte, además del huipil, el corte jaspado (o en algunos casos la antigua moñal) y la faja, se distinguía por usar un sobrehuipil de fondo blanco o café, profusamente brocado en franjas distinguidas por sus nombres en kaqchikil, un suñ blanco brocado con diseños de colores sobre la cabeza (o una toalla que lo reemplazó) y por portar una catenita grande decorada con papel laminado de colores. Al colocarse el sobrehuipil, la teñil no sacaba los brazos por las aberturas correspondientes, como puede observarse en fotografías de la época o anteriores (Asturias de Barrios, 1985, pp.77-80).

En los sobrehuipiles que usaban las teñiles, un diseño muy apreciado para la franja central era el rupam plato. Este diseño representaba un plato ceremonial, de cerámica mayolca, usado por las cofradías para realizar ofrendas (véase Asturias de Barrios, 1991). La artista Flor de María Aguilar, entonces integrante del equipo Mónico del Museo Icheil, plasmó en grafismo todas las franjas brocadas de un sobrehuipil de cofradía de la Colección del Museo Icheil para lucir las portadas de capítulo del libro, Comalapa: el traje y su significado (Asturias de Barrios, 1985). Años más tarde, cuando se construyó el edificio del Museo Icheil en el campo de la Universidad Francisco Marroquín, el rupam plato se representó con ladrillos rojos a lo largo de las principales paredes exteriores del edificio, marcando no solamente la identidad de un museo textil maya, sino reconociendo el aporte cultural del Pueblo Maya a la milenaria tradición textil.

En los sobrehuipiles que usaban las teñiles, un diseño muy apreciado para la franja central era el rupam plato. Este diseño representaba un plato ceremonial, de cerámica mayolca, usado por las cofradías para realizar ofrendas (véase Asturias de Barrios, 1991). La artista Flor de María Aguilar, entonces integrante del equipo Mónico del Museo Icheil, plasmó en grafismo todas las franjas brocadas de un sobrehuipil de cofradía de la Colección del Museo Icheil para lucir las portadas de capítulo del libro, Comalapa: el traje y su significado (Asturias de Barrios, 1985). Años más tarde, cuando se construyó el edificio del Museo Icheil en el campo de la Universidad Francisco Marroquín, el rupam plato se representó con ladrillos rojos a lo largo de las principales paredes exteriores del edificio, marcando no solamente la identidad de un museo textil maya, sino reconociendo el aporte cultural del Pueblo Maya a la milenaria tradición textil.

Tejido de Rupam Plato
Icheil de Juan Flores

30

Figura 66: Página de contenido



Comalapa, Chimaltenango-2018
Comalapa, Chimaltenango-2018

En 1984 se estimaba que entre el 80 y el 85% de la población del municipio profesaba la religión católica, mientras el resto era protestante. Existían dos grupos de católicos: los tradicionalistas, asociados a las cofradías, y los de Acción Católica. Los primeros asistían al templo de San Juan Bautista y los segundos, al de Sagrado Corazón, ambos situados en la cabecera municipal (Asturias de Barrios, 1985, p. 20). Esta división simbólica espacial reflejaba un acontecimiento histórico acaecido a mediados de los años 1960, conocido en la historia local y en la expresión petitoria comalapeña como la separación de las iglesias.

En 1984 se estimaba que entre el 80 y el 85% de la población del municipio profesaba la religión católica, mientras el resto era protestante. Existían dos grupos de católicos: los tradicionalistas, asociados a las cofradías, y los de Acción Católica. Los primeros asistían al templo de San Juan Bautista y los segundos, al de Sagrado Corazón, ambos situados en la cabecera municipal (Asturias de Barrios, 1985, p. 20). Esta división simbólica espacial reflejaba un acontecimiento histórico acaecido a mediados de los años 1960, conocido en la historia local y en la expresión petitoria comalapeña como la separación de las iglesias.

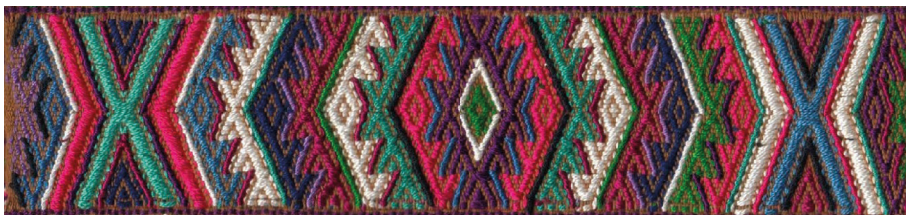
27



Comalapa, Chimaltenango-2015
Comalapa, Chimaltenango-2015

28

Figura 65: Página de contenido



En el caso del cofradista, su atuendo incluía pantalones y camisa blancos, faja, sobrepantalón rajado, capa negra amplia, pañuelo para el cuello y otro para la moña de plata de la cofradía. Los pañuelos de tela comercial habían reemplazado a dos o tres tejidos en telar de cintura. Ya se había perdido el asíl para la cabeza. La teñil, por su parte, además del huipil, el corte jaspado (o en algunos casos la antigua moñal) y la faja, se distinguía por usar un sobrehuipil de fondo blanco o café, profusamente brocado en franjas distinguidas por sus nombres en kaqchikil, un suñ blanco brocado con diseños de colores sobre la cabeza (o una toalla que lo reemplazó) y por portar una catenita grande decorada con papel laminado de colores. Al colocarse el sobrehuipil, la teñil no sacaba los brazos por las aberturas correspondientes, como puede observarse en fotografías de la época o anteriores (Asturias de Barrios, 1985, pp.77-80).

En el caso del cofradista, su atuendo incluía pantalones y camisa blancos, faja, sobrepantalón rajado, capa negra amplia, pañuelo para el cuello y otro para la moña de plata de la cofradía. Los pañuelos de tela comercial habían reemplazado a dos o tres tejidos en telar de cintura. Ya se había perdido el asíl para la cabeza. La teñil, por su parte, además del huipil, el corte jaspado (o en algunos casos la antigua moñal) y la faja, se distinguía por usar un sobrehuipil de fondo blanco o café, profusamente brocado en franjas distinguidas por sus nombres en kaqchikil, un suñ blanco brocado con diseños de colores sobre la cabeza (o una toalla que lo reemplazó) y por portar una catenita grande decorada con papel laminado de colores. Al colocarse el sobrehuipil, la teñil no sacaba los brazos por las aberturas correspondientes, como puede observarse en fotografías de la época o anteriores (Asturias de Barrios, 1985, pp.77-80).

En los sobrehuipiles que usaban las teñiles, un diseño muy apreciado para la franja central era el rupam plato. Este diseño representaba un plato ceremonial, de cerámica mayolca, usado por las cofradías para realizar ofrendas (véase Asturias de Barrios, 1991). La artista Flor de María Aguilar, entonces integrante del equipo Mónico del Museo Icheil, plasmó en grafismo todas las franjas brocadas de un sobrehuipil de cofradía de la Colección del Museo Icheil para lucir las portadas de capítulo del libro, Comalapa: el traje y su significado (Asturias de Barrios, 1985). Años más tarde, cuando se construyó el edificio del Museo Icheil en el campo de la Universidad Francisco Marroquín, el rupam plato se representó con ladrillos rojos a lo largo de las principales paredes exteriores del edificio, marcando no solamente la identidad de un museo textil maya, sino reconociendo el aporte cultural del Pueblo Maya a la milenaria tradición textil.

En los sobrehuipiles que usaban las teñiles, un diseño muy apreciado para la franja central era el rupam plato. Este diseño representaba un plato ceremonial, de cerámica mayolca, usado por las cofradías para realizar ofrendas (véase Asturias de Barrios, 1991). La artista Flor de María Aguilar, entonces integrante del equipo Mónico del Museo Icheil, plasmó en grafismo todas las franjas brocadas de un sobrehuipil de cofradía de la Colección del Museo Icheil para lucir las portadas de capítulo del libro, Comalapa: el traje y su significado (Asturias de Barrios, 1985). Años más tarde, cuando se construyó el edificio del Museo Icheil en el campo de la Universidad Francisco Marroquín, el rupam plato se representó con ladrillos rojos a lo largo de las principales paredes exteriores del edificio, marcando no solamente la identidad de un museo textil maya, sino reconociendo el aporte cultural del Pueblo Maya a la milenaria tradición textil.

Tejido de Rupam Plato
Icheil de Juan Flores

31

Figura 66: Página de contenido

Las cofradías en Santa María de Jesús en 1987-1988

Las Cofradías en Santa María de Jesús en 1987-1988

Santa María de Jesús es un municipio del departamento de Sacatepéquez, habitado en su mayoría por población kaqchíel. Es puerta de acceso al volcán de Agua, ya que la mayor parte de su territorio está desplazado en la faja noroccidental del mismo. Sus tejidos elaborados en telar de cintura son conocidos por el colorido y la complejidad de sus brocados. Entre sus actividades económicas, se destaca el papel de mujeres comerciantes que contribuyen a la distribución de hortícolas en mercados de la ciudad de Guatemala, Antigua y otras cabeceras municipales o departamentales.

En 1988 se estimaba que entre el 75 y el 80% de sus habitantes era católico y el resto, protestante. A diferencia de Comapa, donde las cofradías todavía constituyen un pilar de las celebraciones del ciclo anual festivo católico tradicional (Cristo de Esquipulas, Semana Santa, San Juan Bautista, Virgen de Guadalupe, Navidad y otros), en Santa María de Jesús, éstas se encuentran en situación de declinación luchando por su mantenimiento en el tiempo, mientras las hermandades se fortalecieron más en el cultivo de la religiosidad católica, incluyendo culto de santos y organización o apoyo a la iglesia en celebraciones de misas, procesiones y rezos.

Santa María de Jesús es un municipio del departamento de Sacatepéquez, habitado en su mayoría por población kaqchíel. Es puerta de acceso al volcán de Agua, ya que la mayor parte de su territorio está desplazado en la faja noroccidental del mismo. Sus tejidos elaborados en telar de cintura son conocidos por el colorido y la complejidad de sus brocados. Entre sus actividades económicas, se destaca el papel de mujeres comerciantes que contribuyen a la distribución de hortícolas en mercados de la ciudad de Guatemala, Antigua y otras cabeceras municipales o departamentales.

En 1988 se estimaba que entre el 75 y el 80% de sus habitantes era católico y el resto, protestante. A diferencia de Comapa, donde las cofradías todavía constituyen un pilar de las celebraciones del ciclo anual festivo católico tradicional (Cristo de Esquipulas, Semana Santa, San Juan Bautista, Virgen de Guadalupe, Navidad y otros), en Santa María de Jesús, éstas se encuentran en situación de declinación luchando por su mantenimiento en el tiempo, mientras las hermandades se fortalecieron más en el cultivo de la religiosidad católica, incluyendo culto de santos y organización o apoyo a la iglesia en celebraciones de misas, procesiones y rezos.

Existían al menos 33 grupos católicos: 18 cofradías, 10 hermandades y sociedades, 2 órdenes, 1 legión, 1 grupo de Acción Católica y 1 de Renovación Carismática. Las cofradías se dividían en diez: las mayores, asociadas a imágenes grandes, dirigidas por alcaldes de cofradía, y las menores, encargadas de imágenes pequeñas, a cargo de tenientes. Ambas estaban jerarquizadas en forma paralela y seguían el liderazgo respectivo de cada mitad (Mayores y menores): Virgen de Concepción, Santa Cruz, Corpus Christi, Virgen Natividad, San Nicolás, San José, San Sebastián, Santo Domingo y San Francisco (Astudos de Barros et al., 1989, p. 36).

En el pasado, cada cofradía mayor se integraba por cuatro cargos ocupados por hombres y desempeñados con el apoyo de sus esposas: alcalde, diputado o lavero, tercero y cuarto. El alcalde tenía el privilegio de tener la imagen del santo en su casa y dirigía la cofradía; el diputado tenía la llave del cofre donde se guardaban las vestiduras de la imagen y la vestid del tercio y el cuarto asistían a los dos primeros, y las esposas de los cuatro cambiaban las flores del altar del santo todas las semanas. Las cofradías menores estaban organizadas en forma similar, pero con una inversión de género en los cargos. Los cuatro cargos eran ocupados por mujeres (latte o nuestra madre, lutada, rox y ch'ij) y servidos con el apoyo de sus respectivos esposos. El esposo de la mujer que ocupaba el primer cargo se desempeñaba como alcalde de la cofradía (Astudos de Barros et al., 1989, p. 36).

Existían al menos 33 grupos católicos: 18 cofradías, 10 hermandades y sociedades, 2 órdenes, 1 legión, 1 grupo de Acción Católica y 1 de Renovación Carismática. Las cofradías se dividían en diez: las mayores, asociadas a imágenes grandes, dirigidas por alcaldes de cofradía, y las menores, encargadas de imágenes pequeñas, a cargo de tenientes. Ambas estaban jerarquizadas en forma paralela y seguían el liderazgo respectivo de cada mitad (Mayores y menores): Virgen de Concepción, Santa Cruz, Corpus Christi, Virgen Natividad, San Nicolás, San José, San Sebastián, Santo Domingo y San Francisco (Astudos de Barros et al., 1989, p. 36).

En el pasado, cada cofradía mayor se integraba por cuatro cargos ocupados por hombres y desempeñados con el apoyo de sus esposas: alcalde, diputado o lavero, tercero y cuarto. El alcalde tenía el privilegio de tener la imagen del santo en su casa y dirigía la cofradía; el diputado tenía la llave del cofre donde se guardaban las vestiduras de la imagen y la vestid del tercio y el cuarto asistían a los dos primeros, y las esposas de los cuatro cambiaban las flores del altar del santo todas las semanas. Las cofradías menores estaban organizadas en forma similar, pero con una inversión de género en los cargos. Los cuatro cargos eran ocupados por mujeres (latte o nuestra madre, lutada, rox y ch'ij) y servidos con el apoyo de sus respectivos esposos. El esposo de la mujer que ocupaba el primer cargo se desempeñaba como alcalde de la cofradía (Astudos de Barros et al., 1989, p. 36).

Pazisa, Chimaltenango-2015
Pazisa, Chimaltenango-2015

32

33

Figura 67: Página de contenido con subtema del artículo principal



Ya en 1989, las 18 cofradías ya no se integraban con cuatro parejas cada una sino solamente con la pareja asociada al primer cargo. Habían desaparecido los cargos de diputado, tercero y cuarto. Los factores que explicaban este debilitamiento, desde las indagaciones de la historia local oral, incluyen el surgimiento de las hermandades a principios del siglo XX, el apareamiento de iglesias protestantes en los años 1940, el movimiento de Acción Católica desde los años 1960, un conflicto con un cura párroco en los años 1970 y varias crisis económicas (Astudos de Barros et al., 1989, p. 40). Dado que el soporte económico de una cofradía recae en sus integrantes, las crisis ocasionadas por desastres naturales y por comportamientos de la economía local, nacional o internacional, contribuyeron a disminuir la capacidad de carga, no sólo en Santa María de Jesús sino en otras comunidades donde las cofradías también declinaron.

Ya en 1989, las 18 cofradías ya no se integraban con cuatro parejas cada una sino solamente con la pareja asociada al primer cargo. Habían desaparecido los cargos de diputado, tercero y cuarto. Los factores que explicaban este debilitamiento, desde las indagaciones de la historia local oral, incluyen el surgimiento de las hermandades a principios del siglo XX, el apareamiento de iglesias protestantes en los años 1940, el movimiento de Acción Católica desde los años 1960, un conflicto con un cura párroco en los años 1970 y varias crisis económicas (Astudos de Barros et al., 1989, p. 40). Dado que el soporte económico de una cofradía recae en sus integrantes, las crisis ocasionadas por desastres naturales y por comportamientos de la economía local, nacional o internacional, contribuyeron a disminuir la capacidad de carga, no sólo en Santa María de Jesús sino en otras comunidades donde las cofradías también declinaron.

Pazisa, Chimaltenango-2015
Pazisa, Chimaltenango-2015

Al igual que en Comapa, la indumentaria de las cofradías también había perdido prendas o formas distintivas de usarlas. En el caso de los alcaldes de cofradía, el atuendo incluía pantalón blanco, camisa, faja y suít predominantemente rojos, brocados en telar de cintura, y un sombrero de vicuña con listón del color del misterio de su cofradía; por ejemplo, azul para Concepción y rosado para Santa Cruz. Los mayordomos que ocupaban las posiciones de diputado, tercero y cuarto usaban un sombrero pintado de negro adornado con un listón de terciopelo del mismo color, lentejuelas aplicadas y con flecos, hechos con canutos de plástico, en sus extremos.

La capitana de una cofradía menor, así como la diputada, la tercera y la cuarta, usaban sobrehupit y suít distintivos de fondo blanco, brocados con diseños predominantemente rojos. La capitana usaba el sobrehupit sacando las manos por las aberturas para los brazos y el suít en la cabeza, doblado en triángulo. Sus tres asistentes, en cambio, usaban el sobrehupit sin sacar las manos y se colocaban el suít doblado en forma de cuadrado. A fines de los años 1980, los alcaldes de cofradía ya no usaban el sombrero distintivo, pero sus camisas, fajas y suít para la cabeza, a rayas y brocados, usados en ocasiones ceremoniales, expresaban sus cargos, en una comunidad donde ya se había perdido el traje masculino local de diario por factores como una orden presidencial de fines del siglo XX, el servicio militar, el precio de las prendas tejidas en telar de cintura, la educación formal y el contacto con centros más urbanizados. Las capitanas de las cofradías seguían usando el sobrehupit y el suít en la manera indicada, pero ya sin asistentes, no había quien portara las prendas a la usanza anterior (Astudos de Barros et al., 1989, pp. 116-118).

Al igual que en Comapa, la indumentaria de las cofradías también había perdido prendas o formas distintivas de usarlas. En el caso de los alcaldes de cofradía, el atuendo incluía pantalón blanco, camisa, faja y suít predominantemente rojos, brocados en telar de cintura, y un sombrero de vicuña con listón del color del misterio de su cofradía; por ejemplo, azul para Concepción y rosado para Santa Cruz. Los mayordomos que ocupaban las posiciones de diputado, tercero y cuarto usaban un sombrero pintado de negro adornado con un listón de terciopelo del mismo color, lentejuelas aplicadas y con flecos, hechos con canutos de plástico, en sus extremos.

La capitana de una cofradía menor, así como la diputada, la tercera y la cuarta, usaban sobrehupit y suít distintivos de fondo blanco, brocados con diseños predominantemente rojos. La capitana usaba el sobrehupit sacando las manos por las aberturas para los brazos y el suít en la cabeza, doblado en triángulo. Sus tres asistentes, en cambio, usaban el sobrehupit sin sacar las manos y se colocaban el suít doblado en forma de cuadrado. A fines de los años 1980, los alcaldes de cofradía ya no usaban el sombrero distintivo, pero sus camisas, fajas y suít para la cabeza, a rayas y brocados, usados en ocasiones ceremoniales, expresaban sus cargos, en una comunidad donde ya se había perdido el traje masculino local de diario por factores como una orden presidencial de fines del siglo XX, el servicio militar, el precio de las prendas tejidas en telar de cintura, la educación formal y el contacto con centros más urbanizados. Las capitanas de las cofradías seguían usando el sobrehupit y el suít en la manera indicada, pero ya sin asistentes, no había quien portara las prendas a la usanza anterior (Astudos de Barros et al., 1989, pp. 116-118).

35

Figura 68: Página de contenido

A manera de conclusión, la cofradía, en sus diferentes modalidades, surgió en la Europa medieval y fue transportada a América, en la época colonial, a territorios colonizados por España. En el seno de las comunidades indígenas de Guatemala y a lo largo de los períodos colonial e independiente, las cofradías, asociadas al culto de santos, adquirieron características propias, entre ellas, formas culturales sincréticas, lenguajes entrelazados. Se organizaron de acuerdo a principios como la jerarquía, la distinción mayor y menor (encontada en terminología de parentesco maya), la diferencia de género y, especialmente, formaron parte de jerarquías político-religiosas locales, vinculadas de diferente manera a la iglesia católica y al servicio comunitario de cargos de autoridad local. Cuando el sistema de elecciones populares reemplazó a mecanismos tradicionales de elegir a autoridades locales a mediados de los años 1940, la jerarquía político-religiosa, con algunas excepciones, se desintegró en la mayoría de comunidades indígenas guatemaltecas. Las cofradías continuaron funcionando en sus jerarquías religiosas tradicionales, pero sufrieron el embate de otros procesos como el avance del protestantismo, el surgimiento de Acción Católica, el conflicto armado interno y diferentes crisis económicas. A mediados de los años 1980, se estimaba que en Guatemala existían unas mil cofradías, lo cual representaba una disminución de aproximadamente la mitad con relación a cifras del siglo XVIII.

A manera de conclusión, la cofradía, en sus diferentes modalidades, surgió en la Europa medieval y fue transportada a América, en la época colonial, a territorios colonizados por España. En el seno de las comunidades indígenas de Guatemala y a lo largo de los períodos colonial e independiente, las cofradías, asociadas al culto de santos, adquirieron características propias, entre ellas, formas culturales sincréticas, lenguajes entrelazados. Se organizaron de acuerdo a principios como la jerarquía, la distinción mayor y menor (encontada en terminología de parentesco maya), la diferencia de género y, especialmente, formaron parte de jerarquías político-religiosas locales, vinculadas de diferente manera a la iglesia católica y al servicio comunitario de cargos de autoridad local. Cuando el sistema de elecciones populares reemplazó a mecanismos tradicionales de elegir a autoridades locales a mediados de los años 1940, la jerarquía político-religiosa, con algunas excepciones, se desintegró en la mayoría de comunidades indígenas guatemaltecas. Las cofradías continuaron funcionando en sus jerarquías religiosas tradicionales, pero sufrieron el embate de otros procesos como el avance del protestantismo, el surgimiento de Acción Católica, el conflicto armado interno y diferentes crisis económicas. A mediados de los años 1980, se estimaba que en Guatemala existían unas mil cofradías, lo cual representaba una disminución de aproximadamente la mitad con relación a cifras del siglo XVIII.

Las cofradías indígenas se convirtieron en depositarias de cosmovisiones y tradiciones, como el uso de indumentaria especial, asociada en forma distintiva a las cofradías, o de manera más generalizada, a ocasiones festivas. En cualquiera de estos casos, la elaboración de las prendas se realizaba con materiales de prestigio y con diseños propios de las cofradías o del repertorio local de la época. Ya fuera las textiles, las esposas de los cofrades o tejedoras de la comunidad, las prendas que se tejan para este propósito, generalmente se distinguían por su excelencia estética, concepto que se aproxima al sentido del término kaqch'iel, usable. Por eso y por otras razones, no es extraño que las personas que coleccionaron textiles mayas en diferentes épocas del siglo XX, se hayan sentido atraídas por el valor estético o etnográfico de las prendas tejidas de cofradía.

Ahora, a 15 años del siglo XXI, cuando las generaciones de jóvenes mayas buscan reafirmar su identidad étnica, entre otros, a través del reencuentro con las cosmovisiones y prácticas culturales de sus abuelos y abuelas, y de la recreación de las mismas en diferentes formas de expresión como la música, la pintura y el tejido, es una oportunidad para que el Museo Ixchel contribuya a este reencuentro y a la valoración intercultural de un patrimonio cultural, profundamente ligado a la cosmovisión del Pueblo Maya.

Las cofradías indígenas se convirtieron en depositarias de cosmovisiones y tradiciones, como el uso de indumentaria especial, asociada en forma distintiva a las cofradías, o de manera más generalizada, a ocasiones festivas. En cualquiera de estos casos, la elaboración de las prendas se realizaba con materiales de prestigio y con diseños propios de las cofradías o del repertorio local de la época. Ya fuera las textiles, las esposas de los cofrades o tejedoras de la comunidad, las prendas que se tejan para este propósito, generalmente se distinguían por su excelencia estética, concepto que se aproxima al sentido del término kaqch'iel, usable. Por eso y por otras razones, no es extraño que las personas que coleccionaron textiles mayas en diferentes épocas del siglo XX, se hayan sentido atraídas por el valor estético o etnográfico de las prendas tejidas de cofradía.

Ahora, a 15 años del siglo XXI, cuando las generaciones de jóvenes mayas buscan reafirmar su identidad étnica, entre otros, a través del reencuentro con las cosmovisiones y prácticas culturales de sus abuelos y abuelas, y de la recreación de las mismas en diferentes formas de expresión como la música, la pintura y el tejido, es una oportunidad para que el Museo Ixchel contribuya a este reencuentro y a la valoración intercultural de un patrimonio cultural, profundamente ligado a la cosmovisión del Pueblo Maya.



Figura 69: Página de contenido

Referencias

Asturias de Barrios, L. (1983). Apuntes históricos, sociales y culturales sobre el traje Indígena de Guatemala. Guatemala: Museo Ixchel.

Asturias de Barrios, L. (1985). Comalapa: el traje y significado. Guatemala: Museo Ixchel.

Asturias de Barrios, L. (1990). Women's costume as a code in Comalapa, Guatemala. In Blum Schwelli, M., Berto, J. y E. Dwyer, (Eds.), Textile traditions of Mesoamerica and the Andes. New York: Garland Publishing.

Asturias de Barrios, L. (1994). Mano de mujer, mano de hombre: producción artesanal textil en Comalapa, Guatemala. Tesis doctoral. Albany, NY: University at Albany, State University of New York. (UM Dissertation Services number 9429592).

Asturias de Barrios, L., Maja de Rodas, L., Mualibi de Palanco, R., Kozak de Arachon, R. y Saiz de Méndez, E. (1987). Santa María de Jesús: traje y cofradía. Guatemala: Museo Ixchel.

Asturias de Barrios, L. y Berger, M. (1998). La pintura k'ajchiel de Comalapa. En Collin de Perea, L. (Ed.), Pintura en Guatemala: pintura maya guatemalteca contemporánea, pp. 173-190. Guatemala: Utesco.

Chix, Emma. (2009). Ru rayk'ib' ni q'ach'ik'ul. Los deseos de nuestro cuerpo. Guatemala: Ediciones del Pensamiento.

Facultad de Humanidades -Escuela de Estudios de Postgrado- Utesco, Disop y AIMPRA/Asociación Internacional des mouvement féministe de formation rurale (2013). Evaluación de los Centros de Educación por Alternancia en Guatemala. Informe final. Guatemala.

Mayén, G. (1986). Tz'ut y jaranq'ul en Solalá. Con la colaboración de Maja de Rodas, L. y capítulo final por Asturias de Barrios, L. Guatemala: Museo Ixchel.

Maja de Rodas, L., Mualibi de Palanco, R. y Asturias de Barrios, L. (1987). Cambio en Colatenango: traje, migración y jaranq'ul. Guatemala: Museo Ixchel.

PNUD (2008). Guatemala: ¿una economía para el desarrollo humano? INCH. 2008/2009. Guatemala: PNUI.

PNUI. (2008). Guatemala: ¿una economía para el desarrollo humano? INCH. 2008/2009. Guatemala: PNUI.

Asturias de Barrios, L. y Berger, M. (1998). La pintura k'ajchiel de Comalapa. En Collin de Perea, L. (Ed.), Pintura en Guatemala: pintura maya guatemalteca contemporánea, pp. 173-190. Guatemala: Utesco.

38

References

Asturias de Barrios, L. (1983). Apuntes históricos, sociales y culturales sobre el traje Indígena de Guatemala. Guatemala: Museo Ixchel.

Asturias de Barrios, L. (1985). Comalapa: el traje y significado. Guatemala: Museo Ixchel.

Asturias de Barrios, L. (1990). Women's costume as a code in Comalapa, Guatemala. In Blum Schwelli, M., Berto, J. y E. Dwyer, (Eds.), Textile traditions of Mesoamerica and the Andes. New York: Garland Publishing.

Asturias de Barrios, L. (1994). Mano de mujer, mano de hombre: producción artesanal textil en Comalapa, Guatemala. Tesis doctoral. Albany, NY: University at Albany, State University of New York. (UM Dissertation Services number 9429592).

Asturias de Barrios, L., Maja de Rodas, L., Mualibi de Palanco, R., Kozak de Arachon, R. y Saiz de Méndez, E. (1987). Santa María de Jesús: traje y cofradía. Guatemala: Museo Ixchel.

Asturias de Barrios, L. y Berger, M. (1998). La pintura k'ajchiel de Comalapa. En Collin de Perea, L. (Ed.), Pintura en Guatemala: pintura maya guatemalteca contemporánea, pp. 173-190. Guatemala: Utesco.

Chix, Emma. (2009). Ru rayk'ib' ni q'ach'ik'ul. Los deseos de nuestro cuerpo. Guatemala: Ediciones del Pensamiento.

Facultad de Humanidades -Escuela de Estudios de Postgrado- Utesco, Disop y AIMPRA/Asociación Internacional des mouvement féministe de formation rurale (2013). Evaluación de los Centros de Educación por Alternancia en Guatemala. Informe final. Guatemala.

Mayén, G. (1986). Tz'ut y jaranq'ul en Solalá. Con la colaboración de Maja de Rodas, L. y capítulo final por Asturias de Barrios, L. Guatemala: Museo Ixchel.

Maja de Rodas, L., Mualibi de Palanco, R. y Asturias de Barrios, L. (1987). Cambio en Colatenango: traje, migración y jaranq'ul. Guatemala: Museo Ixchel.

PNUD (2008). Guatemala: ¿una economía para el desarrollo humano? INCH. 2008/2009. Guatemala: PNUI.

PNUI. (2008). Guatemala: ¿una economía para el desarrollo humano? INCH. 2008/2009. Guatemala: PNUI.

Asturias de Barrios, L. y Berger, M. (1998). La pintura k'ajchiel de Comalapa. En Collin de Perea, L. (Ed.), Pintura en Guatemala: pintura maya guatemalteca contemporánea, pp. 173-190. Guatemala: Utesco.

39

Figura 70: Referencias primer artículo



Figura 71: Inicio de segundo artículo con fotografía de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

Radiografía de huipiles ceremoniales de seis comunidades del altiplano guatemalteco

Radiografía de huipiles ceremoniales de seis comunidades del altiplano guatemalteco

Violeta Gutiérrez

Durante siglos las tejedoras mayas han logrado transformar fibras en obras de arte, al entrecruzar tramas y urdimbres, construyen prendas y tejidos que ponen al descubierto las ideas, palabras e historias de sus autoras, inclusive sus sueños. Cada obra de arte elaborada a través del telar de cintura o de pie, es destinada a cubrir el cuerpo para combatir las inclemencias del tiempo o integrar elementos que denotan jerarquía, posición económica

Durante siglos las tejedoras mayas han logrado transformar fibras en obras de arte, al entrecruzar tramas y urdimbres, construyen prendas y tejidos que ponen al descubierto las ideas, palabras e historias de sus autoras, inclusive sus sueños. Cada obra de arte elaborada a través del telar de cintura o de pie, es destinada a cubrir el cuerpo para combatir las inclemencias del tiempo o integrar elementos que denotan jerarquía, posición económica



Netla, Quiché 2014. Trabajo de Campo. Colchada

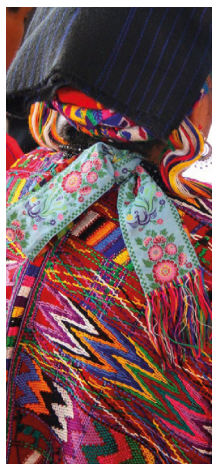
o estado civil de quién lo porta, convirtiéndolos así en indumentaria y tejidos ceremoniales, cuyo uso se da principalmente en el seno de las cofradías. La indumentaria ceremonial es utilizada por hombres y mujeres; para los hombres la integran camisas, pantalones, fajas, capas, sobrepantalones, sombreros, suít, paños, pañuelos, sacos, y la de las mujeres está compuesta por huipiles sobrehuipiles, fajas, corsets, cintas o tocados, suít, velos, payas, servilletas y perajes. La mayoría de estas prendas son tejidas en telar de cintura o de pie con materiales de alta calidad y presentan complejos diseños, asimismo transmiten mayor información de quienes lo portan, principalmente el sobrehuipil o huipil ceremonial, tema principal de este artículo.

o estado civil de quién lo porta, convirtiéndolos así en indumentaria y tejidos ceremoniales, cuyo uso se da principalmente en el seno de las cofradías. La indumentaria ceremonial es utilizada por hombres y mujeres; para los hombres la integran camisas, pantalones, fajas, capas, sobrepantalones, sombreros, suít, paños, pañuelos, sacos, y la de las mujeres está compuesta por huipiles sobrehuipiles, fajas, corsets, cintas o tocados, suít, velos, payas, servilletas y perajes. La mayoría de estas prendas son tejidas en telar de cintura o de pie con materiales de alta calidad y presentan complejos diseños, asimismo transmiten mayor información de quienes lo portan, principalmente el sobrehuipil o huipil ceremonial, tema principal de este artículo.

Mujeres de colchada. Comalapa, Chimaltenango



Figura 72: Página de Inicio con título de segundo artículo



En este artículo haremos un análisis técnico / comparativo de los huipiles ceremoniales o sobrehupiles de dos grupos étnicos, Kaqchikel e Itz'at, de las comunidades de San Juan Comalapa, Patzún y San Martín Jilotepeque, municipios que pertenecen al departamento de Chimaltenango; de Nebulá, San Juan Cotzal y Chajul, municipios del departamento de Quiché. El mismo está basado en las investigaciones de campo realizadas por el equipo técnico del Museo Ixchel del Traje Indígena, en los años 2015 y 2016 como parte del programa de investigación que se desarrolla desde 1997, así como de un pequeño estudio realizado con los tejidos de los municipios antes mencionados que forman parte de la colección del Museo Ixchel.

En este artículo haremos un análisis técnico / comparativo de los huipiles ceremoniales o sobrehupiles de dos grupos étnicos, Kaqchikel e Itz'at, de las comunidades de San Juan Comalapa, Patzún y San Martín Jilotepeque, municipios que pertenecen al departamento de Chimaltenango; de Nebulá, San Juan Cotzal y Chajul, municipios del departamento de Quiché. El mismo está basado en las investigaciones de campo realizadas por el equipo técnico del Museo Ixchel del Traje Indígena, en los años 2015 y 2016 como parte del programa de investigación que se desarrolla desde 1997, así como de un pequeño estudio realizado con los tejidos de los municipios antes mencionados que forman parte de la colección del Museo Ixchel.

Mujer de cofradía, Patzún, Chimaltenango
Mujer de cofradía, Patzún, Chimaltenango



Mujer de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Mujer de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

Figura 73: Página de contenido

Se definen a continuación, términos técnicos necesarios para una mejor comprensión, de la descripción de los tejidos.

Brocado: técnica decorativa que se logra con hilos adicionales a la trama base, con éstos se forman los diseños en la tela justo cuando se va construyendo el tejido, en el telar de cintura.

Bordado: técnica decorativa que se logra con hilos y agua de metal, con la cual se forman figuras sobre una tela construida.

Aplicación: técnica decorativa que se logra con fragmentos de diferentes materiales: encina, terciopelo, tela de algodón, entre otros, para crear diseños o bien para asegurar el borde de las prendas. Randa costura decorativa hecha a mano que sirve para unir lenzos de huipiles, cortes y su.

Se definen a continuación, términos técnicos necesarios para una mejor comprensión, de la descripción de los tejidos.

Brocado: técnica decorativa que se logra con hilos adicionales a la trama base, con éstos se forman los diseños en la tela justo cuando se va construyendo el tejido, en el telar de cintura.

Bordado: técnica decorativa que se logra con hilos y agua de metal, con la cual se forman figuras sobre una tela construida.

Aplicación: técnica decorativa que se logra con fragmentos de diferentes materiales: encina, terciopelo, tela de algodón, entre otros, para crear diseños o bien para asegurar el borde de las prendas. Randa costura decorativa hecha a mano que sirve para unir lenzos de huipiles, cortes y su.

Comalapa, Chimaltenango 2015
Comalapa, Chimaltenango 2015

46



Figura 74: Página de contenido

Sobrehupiles de San Juan Comalapa Chimaltenango (Kaqchikel)

Sobrehupiles de San Juan Comalapa Chimaltenango (Kaqchikel)

En la colección del Museo Ixchel, se encontraron sesenta y ocho (58) huipiles de San Juan Comalapa. De estos, con apoyo de una tejedora del lugar, 23 se identificaron como sobrehupiles, y presentan las siguientes características: dos lenzos tejidos en telar de cintura, en su mayoría con algodón café natural, (tela base), poseen diseños geométricos en los que sobresale el símbolo de Rupan Rupan; representa un objeto ritual muy preciado un plato hondo de resistencia mayéfica, en cuyo fondo aparece alguna figura peculiar como un tigre o balam.

Miembros de las cofradías de Comalapa lo usan para bendecir pary fruta en la iglesia Rosales y zoomorfos, brocados hasta los bordes inferiores de las prendas con algodón mercantizado, seda y en algunos casos, con fibras artificiales. Todos tienen cuellos en forma de "Y", detalle que se obtiene al diseñar sin unir una sección de los dos lenzos. Muestran aplicaciones de terciopelo al borde y están rematados con pequeños rosetas o moños hechos del mismo material. La forma de utilizar el sobrehupile es colocarlo sobre el huipil de diario y dejarlo suelto, fuera del corte. A diferencia de otras comunidades, los sobrehupiles de Comalapa no son de uso exclusivo de las cofradías, lo usan las ancianas para ir a misa, para participar en las procesiones de los santos católicos, o simplemente para cubrirse del frío (Asturias de Barrios, 1980). Las prendas estudiadas datan entre los años 1920 hasta 1990 aproximadamente.

48

En la colección del Museo Ixchel, se encontraron sesenta y ocho (58) huipiles de San Juan Comalapa. De estos, con apoyo de una tejedora del lugar, 23 se identificaron como sobrehupiles, y presentan las siguientes características: dos lenzos tejidos en telar de cintura, en su mayoría con algodón café natural, (tela base), poseen diseños geométricos en los que sobresale el símbolo de Rupan Rupan; representa un objeto ritual muy preciado un plato hondo de resistencia mayéfica, en cuyo fondo aparece alguna figura peculiar como un tigre o balam.

Miembros de las cofradías de Comalapa lo usan para bendecir pary fruta en la iglesia Rosales y zoomorfos, brocados hasta los bordes inferiores de las prendas con algodón mercantizado, seda y en algunos casos, con fibras artificiales. Todos tienen cuellos en forma de "Y", detalle que se obtiene al diseñar sin unir una sección de los dos lenzos. Muestran aplicaciones de terciopelo al borde y están rematados con pequeños rosetas o moños hechos del mismo material. La forma de utilizar el sobrehupile es colocarlo sobre el huipil de diario y dejarlo suelto, fuera del corte. A diferencia de otras comunidades, los sobrehupiles de Comalapa no son de uso exclusivo de las cofradías, lo usan las ancianas para ir a misa, para participar en las procesiones de los santos católicos, o simplemente para cubrirse del frío (Asturias de Barrios, 1980). Las prendas estudiadas datan entre los años 1920 hasta 1990 aproximadamente.



Se viajó a Comalapa el 24 de junio de 2015, para la feria patronal del lugar y se pudo observar que algunas ancianas aún conservan el uso de los sobrehupiles, con el propósito descrito anteriormente.

Se viajó a Comalapa el 24 de junio de 2015, para la feria patronal del lugar y se pudo observar que algunas ancianas aún conservan el uso de los sobrehupiles, con el propósito descrito anteriormente.

Mujer de Comalapa, Chimaltenango 2015
Mujer de Comalapa, Chimaltenango 2015

49

Figura 75: Página de contenido con subtema del artículo principal



Figura 76: Página con fotografía de Comalapa Chimaltenango



Huipil ceremonial
Comalapa, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-00156)

Ceremonial Huipil
Comalapa, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (MI-00156)



50

Figura 77: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Comalapa, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-03256)

Ceremonial Huipil
Comalapa, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (MI-03256)

53

Figura 78: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Comalapa, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel, Julia de
Plocharski (P-132)

Ceremonial Huipil
Comalapa, Chimaltenango,
Collection Ixchel Museum
Julia de Plocharski (P-132)



54

Figura 79: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial estilo San Martínico
Comalapa, Chimaltenango,
Colección Museo Ixchel (M-034.07)

Ceremonial Huipil style San Martínico
Comalapa, Chimaltenango,
Collection Ixchel Museum (M-034.07)

57

Figura 80: Página de descripción de huipil y detalle

Huipil ceremonial o sobrehuipil de Patzicá Chimaltenango (Kaqchikel)

Ceremonial huipil o sobrehuipil
de Patzicá
Chimaltenango (Kaqchikel)

Veintinueve (29) huipiles de Patzicá que datan de 1940 hasta 1980/90 fueron estudiados, identificando que siete (7) de ellos son ceremoniales y muestran las siguientes características: dos senos más anchos que los de huipiles de diario, unidos a mano con punto de hilván, hechos en telar de cintura con algodón mercerizado (lechimbá), y la trama tiene la particularidad que está hecha con copocate, los diseños geométricos, zoomorfos, especialmente figuras de perro que está asociado al nombre de la comunidad Patzicá que significa perro de agua, y los diseños antropomorfos son brocados con algodón mercerizado, seda y rayón cuello cuadrado, con una pequeña abertura al frente y rematado con navajo hecho a mano. Este estilo de huipil lo visten las mujeres de la cofradía y las ancianas para participar en el festejo de la boda así como para la pedida de la novia, antiguamente los diseños brocados solo se usaban para los huipiles ceremoniales. En la actualidad, los de diario están ricamente brocados con diseños de los huipiles ceremoniales e incluso con colores al gusto de la persona y son utilizados para la vida cotidiana.

En junio de 2015 durante la feria patronal de Patzicá en honor a Santiago Apóstol, tuvimos la oportunidad de conocer y conversar con los integrantes de la cofradía, observamos que las mujeres de esta entidad aun portaban huipiles ceremoniales con complejos diseños brocados.

58

Twenty-nine (29) huipiles of Patzicá dating from 1940 to 1980/90 were studied, identifying that seven (7) of them are ceremonial, and show the following features: two canons wider than the of huipiles of journal, joined hand with point of basting, woven on back-strap loom with Mercerized cotton (lewiá), and the shawl has the distinction that is made with unique geometric designs, especially, zoomorphic figures of dog that is associated with the name of Patzicá community means water dog, and anthropomorphic designs are brocade with Mercerized cotton, silk and rayon neck square, with a small opening to the front and topped with handmade ring. Women of the brotherhood wear this style of huipil and the elderly to participate in the celebration of the wedding as well as to the request of the bride, formerly brocade designs only were used for the ceremonial huipil. Currently, the journal is richly brocade with the ceremonial huipil designs and even colors to the taste of the person and are used for everyday life.

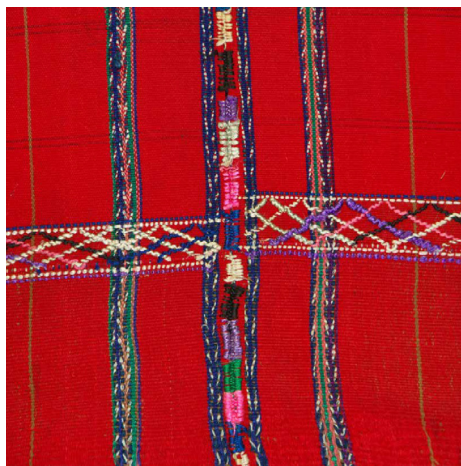
In June 2015 during the patron fair of Patzicá in honor of Santiago Apóstol, had the opportunity to meet and talk with members of the brotherhood. We observed that the women of this entity still wore ceremonial huipil with complex brocade designs.



Figura 81: Página de contenido



Figura 82: Página con fotografía de Patzicía, Chimaltenango



Huipil ceremonial
Patzicía, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-00458)

Ceremonial Huipil
Comalapa, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (MI-00458)

63

Figura 83: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Patzicía, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-02016)

Ceremonial Huipil
Patzicía, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (MI-02016)



64

Figura 84: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Patzcá, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (M-02085)

Ceremonial Huipil
Comalapa, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (M-02085)

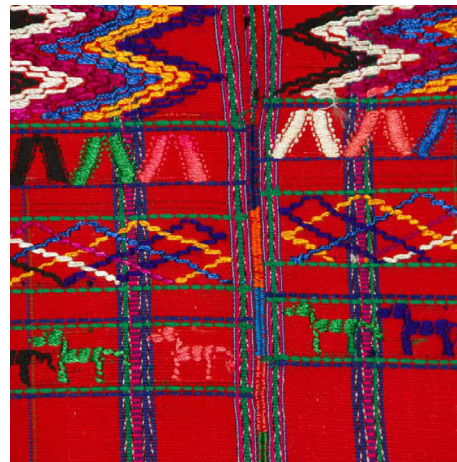
Figura 85: Página de descripción de huipil y detalle

67



Huipil ceremonial
Patzcá, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (M-05750)

Ceremonial Huipil
Comalapa, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (M-05750)



68

Figura 86: Página de descripción de huipil y detalle

Huipil ceremonial de San Martín Jilotepeque Chimaltenango (Kaqchikel)

Ceremonial huipil of San Martín Jilotepeque Chimaltenango (Kaqchikel)

Según el libro de inventario de la colección del museo, se cuenta con veintinueve (29) huipiles de esta localidad, de los cuales diecisiete (17) son ceremoniales. Como en los casos anteriores, se obtuvo el apoyo de una tejedora y ex integrante de la cofradía de San Martín, para establecer los usos de dichas prendas.

Se pudo identificar que de las veintinueve (29) piezas, únicamente veintuno (21) son de este poblado. El caso es que los huipiles que presentan randa bordada a mano, en la unión de los brazos y en los costados, los utilizan las mujeres de las cofradías de Sumpango y son confeccionadas en San Martín. Actualmente las mujeres de las cofradías de San Martín, usan un sobrehuipil moderno similar al que usan en Sumpango, pero no presentan randa bordada. Los huipiles ceremoniales de San Martín son tejidos en tela de cintura con algodón mercerizado (bela havel), a diferencia de las comunidades que anteceden, estas presentan únicamente diseños geométricos en los que prevalece el símbolo de "humatzi" o arco; el término kaqchikel kumatz significa culebra, lo que hace pensar que está asociado con la serpiente emplumada, concepto de origen prehispánico, bordados con algodón, seda o fibras artificiales, tienen cuellos en "Y", algunos rematados con aplicaciones de diferentes materiales (terciopelo, satén o crochet) al igual que las bocanangas. Las piezas estudiadas datan de 1910 hasta 2015.

70

According to the book of inventory of the collection of the Museum, there are twenty-nine (29) locally huipils, of whom seventeen (17) are ceremonial. As in the previous cases, it obtained the support of a Weaver, and former member of the brotherhood of St. Martín, to establish the uses of these garments.

You were unable to identify which of the twenty-nine (29) pieces, only twenty-one (21) are from this village. Case is that the huipiles presenting hand-embroidered randa, in the union of the canvas and on the sides, the brotherhoods of Sumpango women use them and they are made in San Martín. Currently women in the brotherhoods of St. Martín, used a modern sobrehuipil similar to that used in Sumpango, but they do not present embroidered randa. The ceremonial huipil from San Martín are woven on back-strap loom, with Mercerized cotton (fabric havel) unlike the communities that above, these have only geometric designs in which prevails the symbol of "humatzi" or arc; kaqchikel kumatz means snake, suggesting that it is associated with the Feathered Serpent, concept of pre-Hispanic origin. Brocade cotton silk and acrylic fibres, have bodices in "Y", some topped with different materials (velvet, satin, or crochet) applications like collars. Studied pieces date from 1910 until 2015.



Mujer de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Women of San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

Figura 87: Página de contenido



Figura 88: Página con fotografía de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango



Huipil ceremonial
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-01477)

Ceremonial Huipil
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (MI-01477)

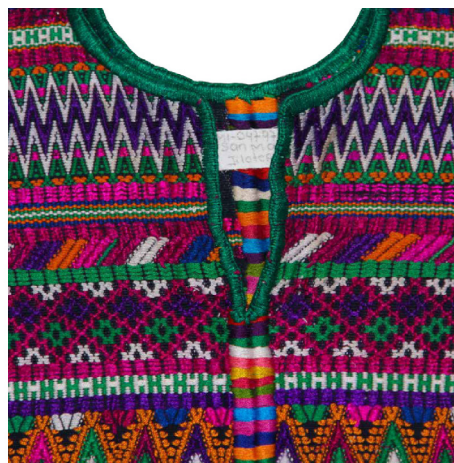
75

Figura 89: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-04797)

Ceremonial Huipil
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Collection Ixchel Museum (MI-04797)



76

Figura 90: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-05870)

Ceremonial Huipil
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Colección Ixchel Museum (MI-05870)

Figura 91: Página de descripción de huipil y detalle

79



Huipil ceremonial
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Colección Museo Ixchel (MI-0716)

Ceremonial Huipil
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango
Colección Ixchel Museum (MI-0716)

80

Figura 92: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial de Nebaj Quiché (XII)

Ceremonial Huipil of Nebaj Quiché (XII)

Los huipiles de Nebaj representados en la Colección del Museo son cincuenta y dos (52), de los cuales doce (12) están en la categoría de sobrehuipil o huipil ceremonial, cuyo uso aun lo conservan las integrantes de las cofradías según lo observado durante la visita de campo en Nebaj el 15 de agosto del 2015, durante la feria patronal. También se determinó que se cuentan con siete (7) huipiles para vestir a los santos católicos, en Nebaj acostumbra vestir a las imágenes de los santos con huipiles de diseños característicos de la localidad.

The huipil from Nebaj represented in the Museum's collection are fifty-two (52), of which twelve (12) are in the category of sobrehuipil or ceremonial huipil, whose use it the members of the confraternities is observed still during the field visit in Nebaj 15 August 2015, during the patronal fair. Also determined that we have seven (7) huipiles to dress the Catholic Saints, normally dress up the images of the Saints with designs typical of the locality huipils in Nebaj.



Nebaj, Quiché 2014
Nebaj, Quiché 2014

82

Figura 93: Página de descripción de huipil y detalle

Los huipiles ceremoniales o sobrehuipiles constan de tres lencas tejidos en telar de cintura, tienen brocados, diseños geométricos, zoomorfos, antropomorfos y fitomorfos únicamente en el lencal central, los cuales narran la historia de dos jóvenes enamorados. Se pueden observar los personajes en la foto No.

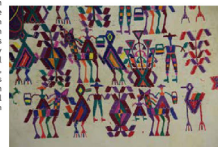
"Cuenta la leyenda de una princesa que se enamoró de un joven de linaje inferior. El rey desaprobaba la relación por lo que los puso esposos. Uno de ellos, el pájaro, contravino las órdenes del rey y las informó que el padre de la princesa deseaba separarlos, convirtiéndose en su nahual. Todos huyeron en un borrico."

Los cuellos de dichas prendas son redondos, llevan aplicación de tela comercial rematada con pasadas de bordados hechos a mano con punto de cadena, los materiales más relevantes en este tipo de piezas son algodón, rayón y seda. Los tejidos estudiados para este caso datan aproximadamente de 1920-1990. En relación con los huipiles de santo, estos serían dos lencas tejidos en telar de cintura, los cuellos redondos y muy angostos al igual que las bocacangas, y presentan diseños geométricos en el lencal central y rematado con zoomorfos al borde.

English: Español
The ceremonial huipil or sobrehuipiles consist of three canvas woven on backstrap loom. Brocade designs geometric, zoomorphic and anthropomorphic and phytomorphic only on the central canvas, which tell the story of two young people in love. You can see the characters in the picture No.

"The legend of a princess who fell in love with a young man of inferior lineage. The King disapproved of the relationship by what called them spies. One of them, bird, violated the orders of the King, and informed them that the father of the Princess wanted to separate them, becoming his nahual. All fled on a donkey."

The necks of these garments are round, lead implementation of commercial fabric, topped with passes of embroidery hand made with point of chain, the materials more relevant in this kind of pieces are cotton, rayon and silk. Textiles studied for this case date back to approximately 1920-1990.



Nebaj, Quiché 2014
Nebaj, Quiché 2014

In relation to the Holy huipiles, these have two canvas woven on backstrap loom, round and very narrow bottom necks like the cuffs, and feature geometric designs on the canvas central and topped with zoomorphic to the edge.

83



Figura 94: Página con fotografía de Nebaj



Huipil ceremonial
Nebaj, Quiché
Colección Museo Ixchel (MI-05509)

Ceremonial Huipil
Nebaj, Quiché
Collection Ixchel Museum (MI-05509)

87

Figura 95: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Nebaj, Quiché
Colección Museo Ixchel (MI-05571)

Ceremonial Huipil
Nebaj, Quiché
Collection Ixchel Museum (MI-05571)

88



Figura 96: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Nebaj, Quiché
Colección Museo Ixchel (M-I-05620)

Ceremonial Huipil
Nebaj, Quiché
Collection Ixchel Museum (M-I-05620)

Figura 97: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Nebaj, Quiché
Colección Museo Ixchel
Julia de Plocharski (P-19)

Ceremonial Huipil
Nebaj, Quiché
Collection Ixchel Museum
Julia de Plocharski (P-19)



Figura 98: Página de descripción de huipil y detalle

Huipil ceremonial de San Juan Cotzal Quiché (Ixii)

Ceremonial huipil of San Juan Cotzal Quiché (Ixii)

El uso primordial de esta prenda es para la cofradía y la elección de la reina del pueblo; es tejido en telar de cintura con algodón mercerizado, figuras geométricas y zoomorfas bordadas en el lienzo central, tejidas con lana, seda o algodón mercerizado, cuello redondo con aplicación de tela comercial, rematado con pasadas de bordados hechos a mano con punto de cadena; la forma de éste, está asociado a los cuatro puntos cardinales del universo. La Colección del Museo Ixchel cuenta con veintidós (22) huipiles de estos cueros (4 son ceremoniales que datan aproximadamente de 1920 hasta 1993). Actualmente (2016) solo una anciana integrante de la cofradía se observó con un huipil similar a los que se presentan en las Indígenas, sin embargo varias mujeres de la localidad han adaptado el diseño más antiguo ver foto No. (P-229) que lleva brocados, principalmente el águila bicéfala a uno de los lados tal como se puede apreciar en la fotografía No.

"El águila bicéfala motivo de origen europeo que representa conceptos de origen prehispánico al gran dios que tenía dos caras; una que veía hacia adelante y la otra hacia atrás; una que veía el bien y la otra el mal; o una que veía hacia la tierra y la otra al cielo" (Museo Ixchel del traje Indígena, 1999).

The primary use of this garment is for the brotherhood and the election of the Queen of the people; it is woven of warp with Mercerized cotton. Brocade geometric and Zoomorphic figures in the central canvas, woven with wool, silk, or Mercerized cotton; round neck with application of commercial fabric, topped with passes of embroidery hand made with chain; the shape of this, point is associated with the four cardinal points of the universe. The collection of the Ixchel Museum has twenty-two (22) huipiles, of them four (4) are ceremonial dating approximately from 1920 to 1993. Currently (2016) only a member of the Brotherhood Elder was observed with a huipil similar to those presented in the pictures, however several local women have adapted the design more old see No. (P-229) foto carrying brocades mainly double-headed eagle one everyday as you can see on the picture not.

"The double-headed eagle motif of European origin representing concepts of pre-Hispanic origin; the great God who had two faces; one that looked forward and the other backward; one that looked good and the other evil; or one that looked towards the ground and the other to heaven (Ixchel Museum of indigenous costume, 1999).



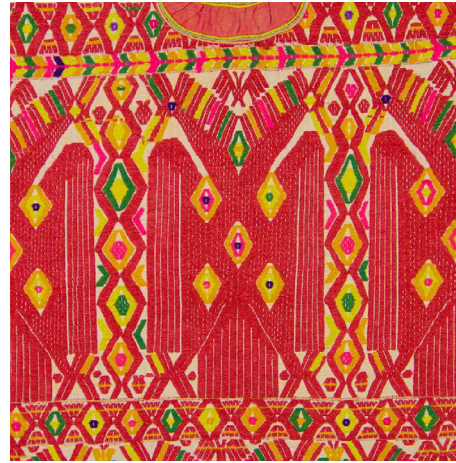
Mujer integrante de la Cofradía, San Juan Cotzal, Quiché en integral feminis of the Cofradía San Juan Cotzal, Quiché

Figura 99: Página de contenido



Huipil ceremonial
San Juan Cotzal, Quiché
Colección Museo Ixchel
Julia de Plocharski (P-22)

Ceremonial Huipil
San Juan Cotzal, Quiché
Collection Ixchel Museum
Julia de Plocharski (P-22)



96

Figura 100: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
San Juan Cotzal, Quiché
Colección Museo Ixchel
Julia de Plocharski (P-23)

Ceremonial Huipil
San Juan Cotzal, Quiché
Collection Ixchel Museum
Julia de Plocharski (P-23)

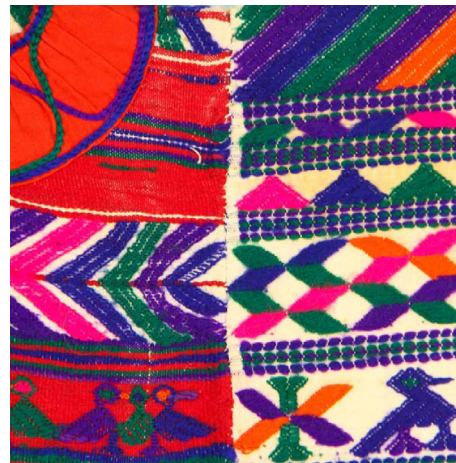
99

Figura 101: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
San Juan Cotzal, Quiché
Colección Museo Ixchel
Julia de Plocharski (P-24)

Ceremonial Huipil
San Juan Cotzal, Quiché
Collection Ixchel Museum
Julia de Plocharski (P-24)



100

Figura 102: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
San Juan Cotzal, Quiché
Colección Museo Ixchel:
Julia de Plocharski (P-25)

Ceremonial Huipil
San Juan Cotzal, Quiché
Collector Ixchel Museum:
Julia de Plocharski (P-25)

Figura 103: Página de descripción de huipil y detalle

103

Huipil ceremonial de Chajul

Quiché (Ixil)

Huipil ceremonial de Chajul
Quiché (Ixil)

Las mujeres en Chajul usan tres tipos de huipiles, uno rojo y dos blancos. Dos son de uso diario y el tercero (blanco) de uso ceremonial que presenta las siguientes características: pequeñas líneas anaranjadas en la urdimbra, tejidos en fajar de cintura con algodón mercerizado, el cuello redondo lleva bordados hechos a mano con sedá en el borde, en cada canvas presenta diseños brocados de jaguares y águilas bicéfalas. "Se relata que cuando la imagen de un santo llegó a la casa de un cofrade, todas las mujeres - esposa de los cofrades - utilizaban el ox tzolol (huipil ceremonial) y salían al patio a reverenciar la imagen. Después de que la imagen del santo entraban a la casa, las mujeres se quitaban el ox tzolol y lo guardaban; solamente las esposas de los cofrades principales eran las que tenía el privilegio de utilizar el ox tzolol en todas ocasiones ya fueran las fiestas patronales, o las fiestas de semana Santa" [29] (Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura y Artes, 2007).

En la colección del Museo se cuenta con 42 huipiles de los cuales diez (10) son ceremoniales que datan de 1930-1980.

Women in Chajul use three types of huipiles, one red and two white. Two are in daily use and the third (white) ceremonial use which has the following characteristics: small orange lines on the fabric, fabric with mercerized cotton, round neck backstrap loom carries embroidery hand made with silk on the edge, in each canvas presents Brocade designs of Jaguars and Eagles (bicefal). "Relates that when the image of a Saint came to the home of a colleague, all women-wives of the brethren - used the ox tzolol (ceremonial huipil) and went out to the patio to revere the image". After the image of the Saint entered the house, women removed the ox tzolol and kept it, only the wives of the leading brethren were which had the privilege of using the ox tzolol all time, whether the patron, or the feast of Easter [29] (Ministry of culture and sports, Department of culture and arts, 2007).

The Museum's collection has 42 huipiles of which ten (10) are ceremonial dating from 1930-1980.

Chajul, 1985
Chajul, 1985

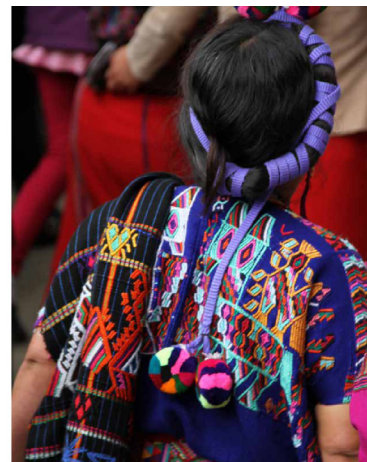


Figura 104: Página de descripción de huipil y detalle

104



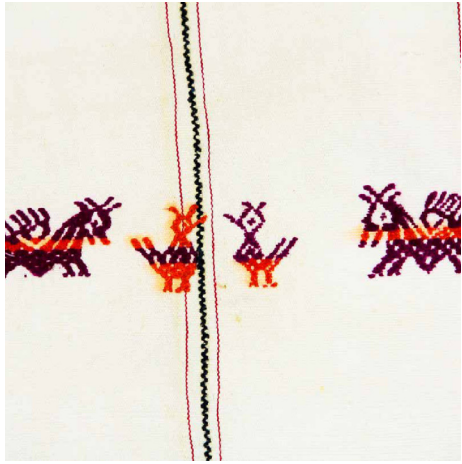
Huipil ceremonial
Chajul, Quiché
Colección Museo Ixchel (M-00752)

Ceremonial Huipil
Chajul, Quiché
Collection Ixchel Museum (M-00752)



106

Figura 105: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Chajá, Quiché
Colección Museo Ixchel (MI-04467)

Ceremonial Huipil
Chajá, Quiché
Collection Ixchel Museum (MI-04467)

109

Figura 106: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Chajá, Quiché
Colección Museo Ixchel (P-115)

Ceremonial Huipil
Chajá, Quiché
Colección Museo Ixchel (P-115)

110



Figura 107: Página de descripción de huipil y detalle



Huipil ceremonial
Chajá, Quiché
Colección Museo Ixchel (MI-5892)

Ceremonial Huipil
Chajá, Quiché
Collection Ixchel Museum (MI-05892)

113

Figura 108: Página de descripción de huipil y detalle

Conclusiones

Aunque es evidente que los poblados analizados en este artículo son muy distintos de acuerdo al departamento y grupo étnico al que pertenecen, los huipiles ceremoniales o sobrehuipiles *K'ach'el* e *lil*, tienen características en común, una de ellas y la más importante, es que su tradición textil es milenaria. Los tejidos que conforman las prendas de la indumentaria, tanto de uso diario como ceremonial, se han elaborado con técnicas similares desde la época prehispánica, conociendo también en la forma en que se vistió el huipil ceremonial o sobrehuipil por las mujeres, que se las colocaban sobre el huipil de diario y lo daban suelto, fuera del corte.

Los huipiles estudiados que datan de 1920 a 1990, fueron tejidos en telar de cintura con algodón mercerizado y algunos con cuacucate, principalmente los que provienen de San Juan Comalapa, son de dos y tres lienzos y sus diseños son bicolorados con seda, algodón y rayón, demostrando así que estas prendas son elaboradas con mayor delicadeza y con materiales de alta calidad. El color predominantemente son los en la serie base (blanco y urdimbro) como en los bicolorados es el rojo.

El cuello en forma de "Y" se repite en San Martín Jilotepeque y Comalapa, rematando en este último el cuello con pequeñas nubes. Cuello redondo presentan los sobrehuipiles de los tres municipios liles, con la especialidad que en el de San Juan Cotzal los diseños que lo integran son los cuatro puntos cardinales. Patzún es la única comunidad que tiene cuello cuadrado en su sobrehuipil.

Los diseños varían en las seis comunidades. Los diseños zoomorfos son compartidos por todos, especialmente en Patzún, que brocan el diseño de perro, que le da significado a su nombre. Chajul presenta jaguares, San Martín Jilotepeque posee el *Kumatz* o serpiente, así como San Juan Cotzal y Chajul comparten el águila bicolorada.

114

Diseños antropomorfos muestran los sobrehuipiles de Patzún y Nebaj. Diseños floriformes aparecen en Nebaj, y Comalapa muestra flores.

Únicamente San Juan Cotzal y Comalapa tienen diseños geométricos, formando en esta última comunidad la figura de Rupan Pato.

Luego de estudiar los usos y funciones que expresan los huipiles ceremoniales, se puede decir que en su mayoría están limitados a cumplir funciones que denotan prestigio, jerarquía y respeto. En las visitas de campo a estas comunidades, se observó que las mujeres de la cofradía aún conservan el uso de estas prendas y según información proporcionada por ellas mismas, en algunos casos las utilizan para los bautismos, prefiere de mano de la novia, a diferencia de los sobrehuipiles de Chajul, que son de uso exclusivo en la cofradía.

Las informantes de las seis comunidades coincidieron en que actualmente para la elección de reina del pueblo las candidatas también hacen uso del huipil ceremonial a excepción del caso de San Juan Cotzal en donde el sobrehuipil es otorgado como premio a la ganadora del certamen.

Los huipiles ceremoniales son tejidos en telar de cintura, los que pertenecen a las tres comunidades *K'ach'el* son de dos lienzos y en dos comunidades *lil* (Nebaj y Cotzal) los elaboran de tres lienzos y en Chajul en dos lienzos. Los diseños bicolorados en cada prenda son complejos y de diversa simbología, representativos de cada comunidad. Rupan pato de San Juan Comalapa, los perros de Patzún, el *Kumatz* de San Martín Jilotepeque, así como el Águila bicolorada de San Juan Cotzal y Chajul, y la leyenda de la pareja de los enamorados de Nebaj.

Conclusions

Although it is clear that the towns analyzed in this article are very different according to the Department and ethnic group to which belong, the ceremonial huipil or sobrehuipiles *K'ach'el* and *lil*, have characteristics in common, one of them the most important, is that its textile tradition is ancient. Textiles that make up items of clothing, both for daily use such as ceremonial, have developed similar techniques from pre-Hispanic times, also knowing in the form in which was worn the ceremonial huipil or dress sobrehuipil by women, as they were placed on the huipil from newspaper and leave it loose out of the Court.

The studied huipiles during from 1920 to 1990, were woven in loom with Mercerized cotton, wool and some with unique, mainly which come from San Juan Comalapa; two or three canvases and their designs are Bicolor silk, cotton and rayon, showing that these garments are made with utmost delicacy and high quality materials. The predominant color is basic (white and urwid) as in Bicolorado is red.

"Y" shaped neck is repeated in San Martín Jilotepeque and Comalapa, topped neck with small flowers in the latter. Round neck present the sobrehuipiles of the three *lil* municipalities, with the specialty than in San Juan Cotzal designs that integrate it, are the four cardinal points. Patzún is the only community that has in its sobrehuipil square neck.

The designs vary in six communities. Zoomorphic designs are shared by all, especially in Patzún, than brocan design of dog, which gives meaning to its name, Eagle features jaguars, San Martín Jilotepeque has the *Kumatz* or snakes, as well as San Juan Cotzal and Chajul share a double-headed eagle.

Anthropomorphic designs show the sobrehuipiles of Patzún and Nebaj. Phytomorphic designs appear in Nebaj, and Comalapa shows flowers.

Only San Juan Cotzal and Comalapa have geometric designs, forming the figure of Rupan pato in this last community.

After studying the applications and functions that express the ceremonial huipil, one can say that they are mostly limited to fulfill functions that denote prestige, hierarchy and respect. In the field visits to these communities, was that the women of the brotherhood still conserve the use of these items and according to information provided by themselves, in some cases used for baptisms, ordered by hand of the bride, as opposed to the sobrehuipiles of Chajul, which are used exclusively in the brotherhood.

The informants of the six communities agreed that currently for the election of the village Queen candidates also makes use of the huipil ceremonial except in the case of San Juan Cotzal where the sobrehuipil is awarded as a prize to the winner of the contest.

The ceremonial huipil are woven on backstrap loom, which belong to the three communities *K'ach'el* are two canvases and in two communities *lil* (Nebaj and Cotzal) made from three canvases and Chajul in two canvases. Bicolorado designs in each garment are complex and different symbology, representative of each community. Rupan pato San Juan Comalapa, dogs of Patzún, *Kumatz* of San Martín Jilotepeque, as well as the double-headed eagle of Chajul and San Juan Cotzal, and the legend of the pair of lovers of Nebaj.

115

Figura 109: Página de conclusiones

Referencias

Asturias de Barrios, L. (1985). Comalapa: costume and its meaning. Guatemala: Ediciones del Museo Ixchel.

Krohn de Arathoon, B., Miralés de Polanco, R. (2003). Guía del Museo Ixchel del Teje Indígena. Guatemala: Ediciones de la Fundación para el Desarrollo del Museo Ixchel.

Ministerio de Cultura y Deportes (2007). Tejiendo el corazón de nuestros ancestros. Guatemala: Dirección General de Cultura y Artes, Subdirección de las Culturas.

Museo Ixchel del Teje Indígena, Calendario (1999). Símbolos textiles: textile symbols. Guatemala: Museo Ixchel del Teje Indígena.

Galería Guatemala, Fundación G&T Continental (2009). Textiles patrimonio cultural de Guatemala. Guatemala: Editorial Galería Guatemala.

References

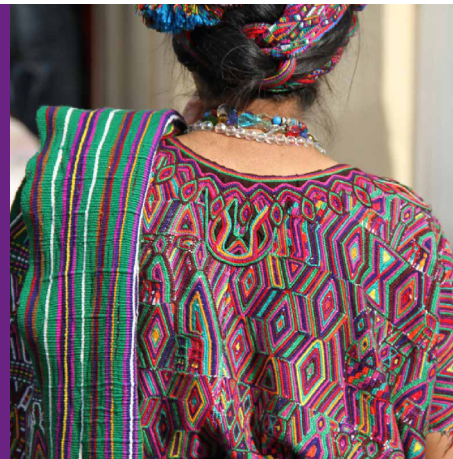
Asturias de Barrios, L. (1985). Comalapa: costume and its meaning. Guatemala: Ediciones del Museo Ixchel.

Krohn de Arathoon, B., Miralés de Polanco, R. (2003). Guide of the Ixchel Museum of indigenous dress. Guatemala: Ediciones of the Foundation for the development of the Ixchel Museum.

Ministry of culture and sports (2007). Weaving the heart of our ancestors. Guatemala: Directorate General of culture and arts, Department of cultures.

Museo Ixchel of indigenous costume, calendar (1999). Textiles: textile symbols. Guatemala: Museo Ixchel of the indigenous costume.

Gallery Guatemala, Fundación G & T Continental (2009). Textile cultural heritage of Guatemala. Guatemala: Editorial Gallery Guatemala.



Huipiles para Santos: Nebaj, Guicho
Huipiles para Santos: Nebaj, Guicho

116

Figura 110: Página de conclusiones



Figura 111: Página con fotografía de San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

Trama y urdimbre: un esbozo etnográfico de seis cofradías y algunos elementos de su tejido social

Weft and Warp: an ethnographic sketch of six fraternities and some elements of its social tissue

Lucía Jiménez

Introducción

En un esfuerzo por continuar la labor de documentar las cofradías indígenas de Guatemala y su indumentaria ceremonial, el Museo Ixchel del Traje Indígena realizó, con el patrocinio de Friends of the Ixchel Museum, una serie de estudios en distintas comunidades del país entre los años 2013 y 2016. En 2015 se presentó la publicación *Cofradías: Textura y Color*, en la cual se incluyó un artículo en el que se discutieron datos en torno a tradiciones y cambios en las cofradías documentadas en 2013 y 2014 (Jiménez Palmieri, 2015). Este segundo trabajo está enfocado en las cofradías de seis comunidades visitadas en 2014, 2015 y 2016.

Al pensar en las cofradías indígenas de Guatemala, inmediatamente surgen palabras como tradición, devoción y fe. Para quienes aprecian y admiran los tejidos indígenas guatemaltecos, los trajes ceremoniales y la maestría con la que son elaborados indudablemente es algo que también viene a la mente. Una organización basada en jerarquías, y valores como el respeto y el servicio a la comunidad, son otros elementos que también las definen. Es precisamente en torno a estos temas que se centra el presente trabajo, en el cual, es importante aclarar: no

Introduction

In an effort to continue the work of documenting the indigenous guilds of Guatemala and their ceremonial clothing, the Ixchel Museum of indigenous dress made, sponsored by Friends of the Ixchel Museum, a number of studies in different communities in the country between 2013 and 2016. In 2015 was presented the *Cofradías: Textura and Color*, which included an article that discussed data around traditions and changes in the brotherhoods documented in 2013 and 2014 (Jiménez Palmieri, 2015). This second work is focused in the brotherhoods of six communities visited in 2014, 2015 and 2016.

The thought of the indigenous guilds of Guatemala, immediately emerge from words like tradition, devotion and faith. For those who appreciate and admire the Guatemalan indigenous fabrics, ceremonial costumes and mastery with which are made undoubtedly is something that also comes to mind. An organization based on hierarchy, and values such as respect and service to the community, are other elements which also define them. It is precisely on these issues that focuses this work, in which, it is important to clarify,

se pretende hacer una comparación sistemática de las cofradías tratadas. Más bien, la intención es hacer un somero acercamiento etnográfico a algunas de las interacciones que se dan en las cofradías, así como ciertas tradiciones y valores que las cohesionan. Además se busca valorar y despertar el interés por estos grupos y los conocimientos y costumbres que durante siglos han resguardado con tanto celo.

intends to make a systematic comparison of the treated brotherhoods. Rather, the intention is to make a cursory ethnographic approach to some of the interactions that occur in the brotherhoods, as well as certain traditions and values that the unite. In addition seeks to valorise and arouse interest in these groups, knowledge and customs that have shielded with so much zeal for centuries.



San Martín Jilotepeque, Chimaltenango 2016
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango 2016

Figura 112: Página de contenido



Figura 113: Página de contenido

Metodología

Los estudios en los cuales está basado este artículo, se realizaron en seis comunidades de dos departamentos del altiplano guatemalteco: San Juan Comalapa¹, Patzún y San Martín Jilotepeque, que habla kaqchikel, se encuentran en el departamento de Chimaltenango y Santa María Nebaj, San Juan Cotzal y San Gaspar Chajul, de habla Ixil, son del departamento de Quiché. Se utilizaron métodos cualitativos: observación participante, entrevistas no estructuradas y entrevistas semiestructuradas. La tabla 1 muestra las comunidades incluidas en este trabajo, sus santos patronos y las fechas de sus fiestas patronales.

Tabla 1: Comunidades, santos patronos y fechas de fiestas patronales

Departamento	Comunidad	Santo Patrono	Fecha Patronal
Chimaltenango	San Juan Comalapa	San Juan Bautista	24 de Junio
	Patzún	Santiago Apóstol	25 de Julio
	San Martín Jilotepeque	San Martín de Tours	11 de Noviembre
	Santa María Nebaj	Virgen de la Asunción	15 de Agosto
Quiché	San Juan Cotzal	San Juan Bautista	24 de Junio
	San Gaspar Chajul	San Gaspar	6 de Enero

Methodology

Studies in which is based here, were conducted in six communities of two departments of the Guatemalan Highlands: San Juan Comalapa¹, Patzún and San Martín Jilotepeque, speaking kaqchikel, are in the Department of Chimaltenango; and Santa María Nebaj, San Juan Cotzal and San Gaspar Chajul, speaking Ixil, are in the Department of Quiché. Qualitative methods were used: participant observation, informal interviews and semi-structured interviews. Table 1 shows the communities included in this work, their patron saints and the dates of its Patron Saint.

Table 1: communities, Holy patron and dates of festivities

Department	Community	Patron Saint	Patronal Feast
Chimaltenango	San Juan Comalapa	San Juan-Baptist	June 24
	Patzún	Santiago-Apostle	July 25
	San Martín Jilotepeque	Saint-Martin	November 11
	Santa María Nebaj	Virgin of the Assumption	August 15
Quiché	San Juan Cotzal	San Juan-Baptist	June 24
	San Gaspar Chajul	San Gaspar	January 6

La información etnográfica sobre San Juan Comalapa fue recabada por la antropóloga Margarita Barea Arredondo y por la autora. En los otros casos, la documentación fue hecha por la autora.
Ethnographic information about San Juan Comalapa were gathered by the author and anthropologist Margarita Barea Arredondo. In other cases, the documentation was made by the author.

123

Estas investigaciones no se podrían haber realizado sin el apoyo de personas locales que no solo hicieron el contacto inicial con cofradías de sus comunidades, sino que también compartieron con nosotros sus conocimientos sobre la escritura de los términos en idiomas mayas aquí incluidos, así como sobre las cofradías y trajes ceremoniales de sus comunidades respectivas.

This research could not have done without the support of local people who not only made the initial contact with fraternities in their communities, they also shared with us their knowledge on writing in Mayan languages here including terms as well as the guilds and ceremonial costumes of their respective communities.



San Martín Jilotepeque, Chimaltenango 2015
San Martín Jilotepeque, Chimaltenango 2015

124

Figura 114: Página de contenido

Trama y urdimbre: un esbozo etnográfico de seis cofradías y algunos elementos de su tejido social

Wett and Warp: an ethnographic sketch of six fraternities and some elements of its social tissue

Lucía Jiménez

Introducción

En un esfuerzo por continuar la labor de documentar las cofradías indígenas de Guatemala y su indumentaria ceremonial, el Museo Ixchel del Traje Indígena realizó, con el patrocinio de Friends of the Ixchel Museum, una serie de estudios en distintas comunidades del país entre los años 2013 y 2016. En 2015 se presentó la publicación *Cofradías Texturas y Color*, en la cual se incluyó un artículo en el que se discuten datos en torno a tradiciones y cambios en las cofradías documentadas en 2013 y 2014 (Jiménez Palmeri, 2015). Este segundo trabajo está enfocado en las cofradías de seis comunidades visitadas en 2014, 2015 y 2016.

Al pensar en las cofradías indígenas de Guatemala, inmediatamente surgen palabras como tradición, devoción y fe. Para quienes aprecian y admiran los tejidos indígenas guatemaltecos, los trajes ceremoniales y la artesanía con la que son elaborados también es algo que también viene a la mente. Una organización basada en jerarquías, y valores como el respeto y el servicio a la comunidad son otros elementos que también las definen. Es precisamente en torno a estos temas que se centra el presente trabajo, en el cual, es importante aclarar, no

Introduction

In an effort to continue the work of documenting the indigenous guilds of Guatemala and their ceremonial clothing, the Ixchel Museum of indigenous dress made, sponsored by Friends of the Ixchel Museum, a number of studies in different communities in the country between 2013 and 2016. By 2015 was presented the Guild publication: *Textures and Color*, which included an article that discussed data around traditions and changes in the brotherhoods documented in 2013 and 2014 (Jiménez Palmeri, 2015). This second work is focused in the brotherhoods of six communities visited in 2014, 2015 and 2016.

The thought of the indigenous guilds of Guatemala, immediately emerge from words like tradition, devotion, and faith. For those who appreciate and admire the Guatemalan indigenous fabrics, ceremonial costumes and mastery with which are made undoubtedly is something that also comes to mind. An organization based on hierarchy and values such as respect and service to the community, and other elements which also define them, is precisely on these issues that focuses this work, in which, it is important to clarify, not

Tabla 2: Cofradías de Comalapa

Puesto en la Jerarquía Social	Cofradía
1	Santísimo Sacramento
2	San Juan Bautista (Bautizo pastor)
3	Virgen de Concepción
4	San Nicolás
5	San Francisco
6	Virgen de Guadalupe
7	Virgen del Carmen
8	Santa Cruz
9	San Juan Evangelista

Además debe mencionarse a los cholonales, quienes si bien no ocupan cargos en las cofradías, juegan un papel muy importante en las ceremonias, ya que se considera que tienen un don divino, con el cual nacieron, para hablar. No cualquiera lo hace; son pocos, y solo se les permite hablar durante una entrevista y agregar "tal vez Dios mismo le ha dado ese regalo. Son cosas de Dios". Cholonel, según explicó esta persona, quiere decir "el que lleva los dulces palabras, el que lleva el mensaje". Además de participar en las actividades ceremoniales de las cofradías, los cholonales también son a quienes se acude para pedir la mano de una mujer. Hay un protocolo para hacer estas cosas," explicó el cofradista entrevistado, "primero se hace una oración y luego se espone la razón por la que se encuentra ahí". En Comalapa hay cholonales hombres y mujeres.

* Cabe notar que el edificio de la iglesia colonial está siendo restaurado actualmente, por lo que cerca de se encuentra el comercio más moderno en nivel a nivel local y a nivel nacional.

Table 2: Cofradías de Comalapa

Place in the Social hierarchy	Cofradía
1	Santísimo Sacramento
2	San Juan Bautista (Baptism pastor)
3	Virgen de Concepción
4	San Nicolás
5	San Francisco
6	Virgen de Guadalupe
7	Virgen del Carmen
8	Santa Cruz
9	San Juan Evangelista

Also it should be mentioned to the cholonales, who even though they do not occupy positions in the brotherhoods, play a very important role in the ceremonies, as it is considered to have a divine gift, with which were born, to speak. "Either it does not, they are gifts from God," Cholonel, according to this person, to say "which takes the sweet words, which carries the message". In addition to participating in the ceremonial activities of the brotherhoods, the cholonales are also who is going to ask for the hand of a woman. There is a protocol to do these things," said the colleague interviewed, "a prayer is done first and then the reason why there is a request". In Comalapa, men and women, there is cholonales.

* It should be noted that the building of the colonial church is being restored now, so close to this another more modern building in which the Church carries out its activities.

Figura 115: Página de contenido

En el caso de Patzún, se encontraron dos cofradías dedicadas a Santiago. Cada una está a cargo de una imagen distinta, las cuales, según los habitantes del lugar, representan dos etapas de la vida del santo. Una de ellas, la de Santiago Matamoros, es conocida localmente como "Santiago el del caballo" o "la imagen del capitán". También la llaman "el hermano" o "Santiago el menor" en relación a la otra imagen, la de Santiago Apóstol. Esta segunda imagen es considerada la más importante de las dos, por ser la del santo patrón. A ella se refieren como "Santiago el mayor" o "Santiago de a pie" y se le puede ver ataviado con múltiples pañuelos de distintos colores.

Dentro de la jerarquía local de cofradías, la de Santiago Apóstol es la principal. Internamente, los cofrades también están organizados jerárquicamente. A los hombres se les llama *axukules* y a las mujeres, *weeles*. En 2016, la cofradía de Santiago Apóstol estaba integrada por 32 personas: 16 *axukules* y 16 *weeles*. Cabe notar que la cofradía de Santiago Apóstol no necesariamente está conformada por parejas, ya que también hay personas solteras ocupando cargos. La edad tampoco parece ser un factor restrictivo, ya que según la información obtenida, a los jóvenes se les permite participar siempre y cuando muestren respeto y tengan la voluntad de cumplir con las responsabilidades y obligaciones que los cargos exigen. Lo más interesante es que en 2016 participó, por primera vez en esta cofradía, una mujer que, en palabras de algunos cofrades, "no es de traje". No obstante, durante la procesión y las ceremonias se le vio, al igual que las demás *weeles*, usando el traje ceremonial y en compañía de su familia.

Por otro lado, en San Martín Jitotepeque hay seis cofradías, las cuales están bastante activas durante todo el año. En cada cofradía hay cuatro *mayordomos* y cuatro *capitanes*. En estas cofradías no participan parejas, y los *mayordomos* y *capitanes* de una misma cofradía se organizan y realizan

en el caso de Patzún, found two fraternities dedicated to Santiago. Each is run by a different image which, according to the inhabitants of the place, represent two stages in the life of the Saint. One of them, the one of Santiago Matamoros, is known locally as "Santiago of horse" or "the image of the captain". Also called "the brother" or "Santiago the child" in relation to another image that of Santiago Apostle. This second image is considered the most important of the two, for being the Patron Saint. She referred to as "Santiago the greater" or "Santiago de a foot" and you can see him dressed with multiple different colored scarves.

Within the local hierarchy of brotherhoods, that of Santiago Apostle is the principal. Internally, the members also are organized hierarchically. The men are called *axukules* and women, *weeles*. In 2016, the confraternity of St. James was composed by 32 people: 16 *axukules* and 16 *weeles*. It should be noted that the confraternity of St. James is not necessarily composed of couples, as there are also single people holding positions. Age also seems to be a restrictive factor, since according to information obtained, young people may participate provided they show respect and they are willing to comply with the responsibilities and obligations that demand charges. An interesting fact is that in 2016 participated, for the first time in this Guild, a woman who, in the words of some members, "is not suit". However, during the procession and ceremonies was seen, like the other *weeles*, wearing the suit of ceremonial and in the company of his family.

On the other hand, in San Martín Jitotepeque, there are six fraternities, which are quite active throughout the year. There are four *mayordomos* and four *capitanes* in each Guild. These brotherhoods do not involve couples, and *mayordomos* and *capitanes* of a same brotherhood organize and carry out

actividades por separado. Los nombres de sus cargos incluyen números ordinales que indican su posición en la cofradía: primero, segundo, tercero y cuarto *mayordomo*, así como primero, segunda, tercera y cuarta *capitana*. Es importante notar que las esposas de los *mayordomos* si colaboran con la cofradía a pesar de no tener un cargo, ya que son ellas quienes cocinan los platillos que se sirven en las distintas actividades de las cofradías.

activities separately. The names of their charges include ordinal numbers that indicate their position in the Guild: first, second, third and fourth *Butler*, as well as first, second, third and fourth *captain*. It is important to note that the wives of *Butlers* Yes collaborate with the brotherhood despite not having a position, since it is they who cooked dishes served in the different activities of the brotherhoods.

Patzún, Chimaltenango 2015
Patzún, Chimaltenango 2015



Figura 116: Página de contenido

Cada cofradía está identificada con un color particular, el cual, como se explicará más adelante, va integrado en la indumentaria ceremonial. La tabla que se encuentra a continuación muestra las cofradías de San Martín Jitotepeque, su orden dentro de la jerarquía local, la fecha en que cada una celebra su fiesta, y el color que las representa.

Tabla 3: Cofradías de San Martín Jitotepeque

Puesto en la Jerarquía local	Cofradía	Fecha de la fiesta	Color
1	Niño Dios	Mediados de julio, 15 días antes de Corpus Christi	Celeste
2	San Martín	11 de noviembre (fiesta patronal)	Amarillo
3	Virgen del Rosario	7 de octubre	Magenta
4	Santa Rosa Elm	domingo a finales de agosto	Rosado
5	Ocotlán ¹ o Virgen de la Inmaculada Concepción	9 de diciembre	Azul
6	San Miguel	Finales de Septiembre	Verde

¹Según explicó uno de los cofrades de San Martín de Tours, localmente esta imagen es conocida como Ocotlán. Si lo hiciera, la Virgen de la Inmaculada Concepción.

Each Guild is identified with a particular color, which, as explained later, is integrated in the ceremonial clothing. The table which is located below shows the brotherhoods of St. Martín Jitotepeque, your order within the local hierarchy, the date that each celebrates their feast, and the color that represents them.

Tabla 3: brotherhoods of San Martín Jitotepeque

Place in the local hierarchy	Cofradía	Date of party	Color
1	Niño Dios	Mid-July, 8 days before Corpus Christi	Sky blue
2	San Martín	November 11 (feast)	Yellow
3	Virgen del Rosario	October 7	Magenta
4	Santa Rosa Elm	Sunday at the end of August	Pink
5	Ocotlán ¹ or Virgen of the Immaculate Conception	December 9	Blue
6	San Miguel	End of September	Green

Además existen dos cargos que se encuentran por sobre los primeros *mayordomos* de las seis cofradías: el primer y segundo fiscal. Estas dos personas están encargadas de coordinar a las seis cofradías; los honores de las actividades que se llevarán a cabo durante la fiesta, la procesión, la misa, los gastos de las cofradías y la elección de nuevos *mayordomos* y *capitanes*, entre otras cosas.

En las tres comunidades visitadas en el área del, las personas entrevistadas indicaron que a lo largo de varias décadas se ha dado un descenso significativo en la cantidad de cofradías y personas que participan en ellas, principalmente a raíz del conflicto armado interno y la llegada de las guerrillas a la región. Además, en San Juan Cotzaj y Chajul se mencionó, en más de una ocasión, el poco interés de los jóvenes por aprender y continuar con estas tradiciones. En el

In addition there are two positions that are above the first stewards of the six confraternities: first and second *Procurator*. These two people are responsible for coordinating the six fraternities; schedules of activities that will take place during the Festival, procession, mass, expenses of the brotherhoods and the choice of new stewards and captains, among other things.

In all three communities visited in the area del, those interviewed indicated that over several decades a significant decrease is given in the amount of guilds and persons involved in them, mainly as a result of the internal armed conflict and the arrival of Protestant churches in the region. In addition, Chajul and San Juan Cotzaj to mention, on more than one occasion, the lack of interest of young people to learn and to continue these traditions. In the case of Santa María Nebul, a master of the community noticed that I used to have twelve fraternities, of which there are currently six. Three of them have been constantly active, while the other activities from time to time, depending on if future members with sufficient funds to do so. In 2014, the brotherhood of the Virgin of the Assumption of the municipality, was formed by 20 people: ten men and ten women. Among them were married couples and single people.



Nebul, Guiché-2014

Nebul, Guiché-2014

Figura 117: Página de contenido

En San Juan Cotzal hay cuatro cofradías activas. De ellas, la que se encuentra en el primer puesto de la jerarquía local es la de San Juan Evangelista. Esto resulta interesante al considerar que el santo patrono de San Juan Cotzal es San Juan Bautista y si bien en la casa de la cofradía se encuentran amos imágenes, no hay una cofradía del santo patrono, más bien, la de San Juan Evangelista se encarga de resguardar, venerar y celebrar a ambos. A pesar de que el número de cofradías activas no es mucho menor a la de Nebaj, la cantidad de participantes sí lo es, ya que según se logró observar, en la procesión solo participaron cuatro cofrades, cada uno representando a una de las cofradías. Finalmente, en Chajul se indicó que en la actualidad existen cuatro cofradías, cada una de las cuales está conformada por cinco hombres y cinco mujeres.

Según la información obtenida, los nombres de los cargos de las cofradías en estas tres comunidades incluyen números, los cuales indican el puesto que una persona ocupa dentro de la jerarquía de una cofradía. Si bien en cada lugar los nombres cambian un poco según la variante de la que ahí se habla, estos son prácticamente los mismos, a excepción de cofradías de más jerarquía en San Juan Cotzal, a quienes le llaman San Juan.



San Juan Cotzal, Quiché 2016
San Juan Cotzal, Quiché 2016

132

Figura 118: Página de contenido

En las cofradías, el respeto es un valor importante que se expresa de diversas maneras según las tradiciones de cada comunidad. Por ejemplo, en San Martín Itz'atque, una forma en que se expresa el respeto al primer mayordomo y la primera capitana de cada cofradía, es que quienes se encuentran por debajo de ellas en la jerarquía (los segundos, terceros y cuartos mayordomos y capitanes) se refieren a ellos como papá y mamá respectivamente. Esto, porque tanto el primer mayordomo como a la primera capitana se les considera guías de las otras tres personas que ocupan cargos de menor jerarquía que ellos:

"Como primero, nos guía a nosotros, que nosotros somos sus hijos: está el segundo, está el tercero, está el cuarto. Como en las costumbres en la tradición que ha venido desde años anteriores, es que por respeto y educación y disciplina le decimos papá." (Mayordomo de San Martín de Tours, San Martín Itz'atque)

"Pues fíjese que por lo pequeño que yo he escuchado, es lo mismo a la primera [capitana] le dicen mamá, y luego las siguientes, la segunda, tercera y cuarta son sus hijos igual que el orden que llevamos como mayordomos." (Mayordomo de San Martín de Tours, San Martín Itz'atque)

Cabe notar que estos términos se usan en español y no en k'ach'ikel. "Pues nosotros, como tal vez no manejan mucho el k'ach'ikel, nosotros en español le decimos, en español le hablamos, papá le decimos." (Mayordomo de San Martín de Tours, San Martín Itz'atque)

134

Figura 119: Página de contenido

Observaciones sobre los cargos

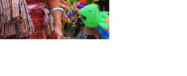
Observations on charges

Los cargos en las cofradías son posiciones de estatus y prestigio en la comunidad. Sobre esto, el primer cofrade de una de las cofradías de Patzún indicó: "Todos somos principales", refiriéndose al papel que todos tienen como figuras de autoridad en su comunidad. Sin embargo, notó que el estatus de una persona está ligado a la cantidad de años que está tenga de servir a la misma, y agregó que el hombre que en este momento tiene el más alto rango en las cofradías de Patzún ha dedicado 40 años de servicio a la comunidad. "El puesto de él es el primero, el que se senta, malaxec, es el mayor suk'el", explicó.

The charges in the brotherhoods are positions of status and prestige in the community. On this, the first colleague of one of the brotherhoods of Patzún said: "We are all 'mainc' referring to the role of everyone as authority figures in their community. However, you notice that the status of a person is linked to the number of years that this has to serve the same, and added that the man who now has the highest rank in the brotherhoods of Patzún has dedicated 40 years of service to the community. "It is the first, which sits, malaxec; it is the greater suk'el," he explained.

There are four active fraternities in San Juan Cotzal. Of these, which is located at the top of the local hierarchy is that of San Juan Evangelista. This is interesting considering that the patron saint of San Juan Cotzal is San Juan Bautista and while both images are found at the home of the brotherhood, there is a brotherhood of the patron saint, rather, that of San Juan Evangelista is responsible for safeguarding, venerating and celebrating both. While the number of active fraternities is not much less than the Nebaj, the number of participants is it, since as he was observed, the only procession was attended by four brotherhood members, each representing one of the brotherhoods. Finally, Chajul indicated that currently there are four guilds, each of which is made up of five men and five women.

According to the information obtained, the names of the positions of the brotherhoods in these three communities include numbers, which indicate the position a person occupies within the hierarchy of a brotherhood. While every place names change slightly depending on the type of what they speak, they are practically the same, with the exception of the hierarchy in San Juan Cotzal, who called San Juan.



San Juan Cotzal, Quiché 2016
San Juan Cotzal, Quiché 2016

In the brotherhoods, respect is an important value which is expressed in different ways according to the traditions of each community. For example, in San Martín Itz'atque, one way in which respect is expressed is that the first Butler and the first Captain of each brotherhood, is who are below them in the hierarchy (the seconds, third and fourth stewards and captains) refer to them as father and mother respectively. This, because the first Butler as well as the first Captain guides of the other three persons who occupy positions of lesser hierarchy they are considered:

"As first, guides us to us, that we are his children: is the second, the third, or the fourth." As in the habit, in the tradition that has come from previous years, it is that by education, respect and discipline we tell dad." (Butler of St. Martin of Tours, San Martín Itz'atque)

"As first, guides us to us, that we are his children: is the second, the third, or the fourth." As in the habit, in the tradition that has come from previous years, it is that by education, respect and discipline we tell dad." (Butler of St. Martin of Tours, San Martín Itz'atque)

It should be noted that these terms are used in Spanish and not in k'ach'ikel. "Since us and perhaps we do not handle much the k'ach'ikel, us in Spanish tell him, in Spanish speak about you, Dad say you" (Butler of St. Martin of Tours, San Martín Itz'atque)



San Martín Itz'atque, Chimaltenango 2015

De manera similar al caso de Comalapa, en el área del se mencionó a otras personas que tienen un papel importante en las ceremonias, aunque no ocupan cargos en las cofradías. Tal es el caso de una mujer de unos 80 años de edad que vive en San Juan Cotzal y a quien llaman *tox mermona*. De acuerdo con las personas entrevistadas, esta mujer tiene conocimientos especiales que le permiten hablar y usar las palabras de menses en que las demás personas no pueden hacerlo. "Ella sabe hablar palabras que otra mujer no puede hacer" indicó una de ellas. Algo similar se mencionó en el caso de Chajul, donde antes había varias personas a quienes se les llamaba *toxual* *toxual* - localmente llamados *lectores* o *enseñadores* en español - quienes cantaban y oraban en latín. Hoy en día, según la información obtenida, hay un hombre, de aproximadamente 70 años, que reza cartas durante las procesiones. Por otro lado, si bien en San Juan Cotzal no se especificó en qué idioma habla la *tox mermona*, en ambos lugares se consideró que existe un tipo de conocimiento que se puede enseñar; sin embargo, en el caso de San Juan Cotzal, esto es algo que podría desaparecer pronto, ya que a la fecha la *tox mermona* actual no ha encontrado a otra mujer que esté interesada en que le enseñe lo que sabe.

Es interesante notar que el término *tox mermona* (con los cambios, según la variante de lo que se habla) se usa en Nebaj y Chajul para referirse a las mujeres que ocupan cargos en las cofradías.

It is interesting to note that the term *tox mermona* (with slight changes, depending on the type of what is spoken) is used in Nebaj and Chajul to refer to women who hold positions in the guilds.

133

Asimismo, los miembros de la cofradía se saludan entre ellos diciendo "San Martín" (good morning, good afternoon or good night, San Martín). Por ejemplo, en San Martín de Tours, San Martín Itz'atque. Este respeto continúa incluso después de haber servido en la cofradía, ya quienes han servido en un cargo se dicen "hermanos" entre ellos:

"Entonces al final de nuestro servicio [...] cuando nos encontramos, ya es un respeto, entonces nos decimos hermano, verdad, porque de todos modos es un respeto hasta al final, verdad. Hasta cuando Dios así nos amará, pues Dios sabrá, verdad, a quien recoge primero [...] el respeto es hasta que uno se va." (Mayordomo de San Martín de Tours, San Martín Itz'atque)

In addition, members of the brotherhood they greet each other saying "San Martín" (good morning, good afternoon or good night, San Martín). For respect (Butler of St. Martin of Tours, San Martín Itz'atque). This respect continues even after having served in the brotherhood, who have served in a charge is say "brother" including:

"Then at the end of our service [...] When we meet, it is a respect, then tell us brother, truth, because anyway is a respect until the end, truth. So when God says here said, Dios knows, truth, collects who first [...] respect is until one leaves (Butler of St. Martin of Tours, San Martín Itz'atque)



San Martín Itz'atque, Chimaltenango 2015
San Martín Itz'atque, Chimaltenango 2015

136

Figura 120: Página de contenido



Patzún, Chimaltenango 2015
Patzún, Chimaltenango 2015

Por su parte, en San Juan Cotzal, el cofrade mayor o San Juan, indicó que antes de acceder al cargo que ocupa actualmente, sirvió en otras tres cofradías durante varios años. Ahora, después de cinco años de desempeñar el cargo de San Juan, ha decidido entregar su cargo al prepararle por qué, su respuesta fue: "Porque estoy cumpliendo un tiempo, porque es un gusto que estoy haciendo yo mismo, ya que las actividades se hacen con dinero de mi propio bolsillo." La respuesta de este hombre es ilustrativa de otro aspecto importante sobre los cargos de las cofradías, y es que ocupar uno representa un gran responsabilidad - así como un gran gasto - para quien ocupa hacerlo, ya que implica que la persona debe donar su tiempo y trabajar para cumplir con los deberes que su posición le exige. En San Juan Comalapa, por ejemplo, las cofradías están encargadas de cuidar la iglesia, así como de mantenerla limpia y arreglada. Cada cofradía tiene un turno de 24 horas velando la iglesia, el cual se repite cada nueve días. Por su parte, las capitanes son quienes se encargan de acudir a la iglesia todos los días para barrer, sacudir y cambiar las flores.

Además, las cofradías son las que corren con los gastos de las fiestas en honor a los santos. De estas, el patrón es la más importante; también es la más grande y cara. Si bien todos los miembros de una cofradía colaboran con los gastos, la mayor carga económica suele recaer en el cofrade que ocupa el cargo más alto. En algunos casos, como el de San Juan Comalapa, cada cofradía está a cargo de la fiesta en honor a un santo particular, pero cuenta con el apoyo y la ayuda de las demás cofradías. "Cada cofradía le hace la fiesta y así no da invitación a todos los cofrades para que participen un poquito", explicó uno de ellos. Además, cuentan con el apoyo de la iglesia, lo cual en ocasiones también ayuda con parte de los gastos. En otros casos, la municipalidad también de apoyo económico para la fiesta patronal, tal como sucede en San Juan Cotzal y Santa María Nebaj.

Meanwhile, in San Juan Cotzal, the greater colleague or *San Juan*, he said that before agreeing to the position he currently holds, he served in other three guilds for several years. Now, after five years of play the charge of *San Juan*, it has decided to deliver his charge. When asked why his response was: "because I am fulfilling a while, because it is an expense that I'm doing myself, since the activities are made with money from my own pocket." The response of this man is illustrative of another important aspect regarding the brotherhoods, and occupy one represents a great responsibility - as well as a great expense - for those who agree to do so, since it implies that the person should donate their time and work to comply with the duties demanded by its position. In San Juan Comalapa, for example, the brotherhoods are responsible to care for the Church, as well as keeping it clean and groomed. Each Member has a 24-hour shift watching the Church, which is repeated every nine days. Meanwhile, captains are those who are responsible for going to church every day to sweep up, shake and change flowers.

In addition, the brotherhoods are which run with costs of parties in honor of Saints. Of these, the patron is the most important. It is also the largest and face. Although all the members of a brotherhood collaborate with costs, greater economic burden tends to be with the colleague who holds the highest position. In some cases, such as the San Juan Comalapa, each Member is in charge of the feast in honor of a particular Saint, but has the support and the help of the other guilds. Each Member party does it and thus gives us invitation to all members to participate a little bit," said one of them. In addition, they have the support of the Church, which sometimes also helps with part of the expenses. In other cases, the municipality also gives economic support for the feast, such as San Juan Cotzal and Santa María Nebaj.

137

Esto, junto con otros factores, entre los cuales se mencionó el aumento de la población evangélica en estas comunidades, ha resultado en un número cada vez menor de personas que acepten ocupar cargos en las cofradías. No obstante, para quienes forman o han formado parte de algunas cofradías, ocupar un cargo va más allá de los gastos económicos y el tiempo que deben dedicar a las actividades de la organización. Para estas personas, el propósito de ser cofradés es servir, conservar las tradiciones y expresar su fe:

"Es un trabajo muy grande, hay muchas dificultades por la falta de economía, porque no muchas personas quieren participar y porque a veces critican. Lo hago por el amor a la fiesta del pueblo. Yo asumo la responsabilidad para compartir con la población" (San Juan, San Juan Cotzal).

"La tradición es aquello que lo hacemos porque lo hacemos la costumbre, nos hace del costañero" (Xuk'ul, Patzicá).

"Aquí nosotros estamos trabajando por medio de nuestra fe" (Xuk'ul, Patzicá).

"Yo estoy en la cofradía porque creo que hay un solo Dios, no como nos tratan los españoles que somos politeístas. Dios le decimos al sol, Dios le decimos a la tierra... y eso no es así" (Xuk'ul, Patzicá).

Otros también mencionaron las bendiciones que reciben del santo patrón:

"Por medio de nuestra fe, por eso estamos y mientras que Santiago Apóstol me intercede para que haya bendiciones en nuestro trabajo" (Xuk'ul, Patzicá).

This, together with other factors, among which mentioned the increase of the Evangelical population in these communities, has resulted in increasingly fewer people who accept positions in guilds. However, for those who are or have formed part of a brotherhood, a position goes far beyond the economic costs and the time you have to devote to the activities of the organization. For these people, being a cofrade aims to serve and preserve the traditions and express their faith:

"It is a very big job, there are many difficulties due to the lack of economy, because not many people want to participate and sometimes criticize. I do it for the love of the festivity of the village. I will assume the responsibility to share with the population" (San Juan, San Juan Cotzal).

"Tradition is what we do because we do it custom, born us heart" (Xuk'ul, Patzicá).

"Here we are working through our faith" (Xuk'ul, Patzicá).

"I am in the brotherhood because I believe that there is a God, not as the Spaniards we are polytheistic treated us." (Dios sí! San, God you say the Earth... and that is not the case" (Xuk'ul, Patzicá).

Others also mentioned the blessings received from the patron:

"Through our faith, that we are and while Santiago Apostle to intercede for us, so that we have blessings in our work" (Xuk'ul, Patzicá).

Otras personas resaltaron que las cofradías son una parte importante de la identidad local:

"Lo de las cofradías para nosotros es bien importante. La identidad es importante, es la vestimenta, es lo que nos ha protegido la cultura" (Maestro, Chajul).

"Nosotros colaboramos con la cofradía, si no, no seríamos patzocinos" (Xuk'ul, Patzicá).

"Las cofradías son patrimonio del pueblo. Es lo que le da sabor al pueblo" (Primer fiscal, San Martín Jilotepeque).

"La cofradía que es el grupo más antiguo que está en la iglesia, es una reliquia, pues" (Cofrade, San Juan Comalapa).

Otras personas resaltaron que las cofradías son una parte importante de la identidad local:

"Lo de las cofradías para nosotros es bien importante. La identidad es importante, es la vestimenta, es lo que nos ha protegido la cultura" (Maestro, Chajul).

"Nosotros colaboramos con la cofradía, si no, no seríamos patzocinos" (Xuk'ul, Patzicá).

"Las cofradías son patrimonio del pueblo. Es lo que le da sabor al pueblo" (Primer fiscal, San Martín Jilotepeque).

"La cofradía que es el grupo más antiguo que está en la iglesia, es una reliquia, pues" (Cofrade, San Juan Comalapa).

Figura 121: Página de contenido



Figura 121: Página de contenido

Algunas anotaciones en torno a tradición textil e identidad

Some notes about textile tradition and identity

La indumentaria tradicional indígena suele estar intrínsecamente ligada a la identidad de quienes la usan, y los tejidos distintivos de un lugar pueden, a su vez, llegar a convertirse en fuertes símbolos de identidad local. Esto puede verse, por ejemplo, en cómo los huipiles de San Juan Comalapa son una fuente de inspiración en las obras pictóricas de reconocidos artistas como María Elena Cuamatzuc o en cómo los tejidos distintivos de Nebaj o las figuras y motivos que los caracterizan pueden verse decorando hoteles, restaurantes, puertas y rótulos de distintos tipos, o como en San Juan Cotzal, tanto el estilo moderno como el estilo antiguo del sobrehupil ceremonial — el segundo ha dejado de usarse en contextos ceremoniales — han sido adaptados a huipiles y fajos de uso cotidiano. Además, si se presta atención, en esta comunidad puede verse, en distintos lugares, la figura del ave de dos cabezas, la cual no solo es parte de la tradición oral de Cotzal, sino que también es la figura más prominente de los sobrehupiles ceremoniales de estilo antiguo.

La indumentaria de uso cotidiano tiende a ser bastante dinámica y cambiante según las modas y la creatividad e inventiva de las mismas tejedoras, lo que no ocurre aquí que las innovaciones y nuevas tendencias reemplazan por completo a los estilos cotidianos tradicionales.

Indigenous traditional garments are often intrinsically linked to the identity of those who use it, and woven badges of a place, in turn, may become strong symbols of local identity. This can be seen, for example, in the San Juan Comalapa huipils are a source of inspiration in the paintings of renowned artists such as María Elena Cuamatzuc, or as you can see a woven badge of Nebaj or figures and motifs that characterise them decorating hotels, restaurants, doors and labels of various types; or as San Juan Cotzal, both modern and ancient style of the ceremonial sobrehupil — the second is no longer used in ceremonial contexts — they have been adapted to huipils and everyday wear. In addition, if attention is paid, in this community might be, in different places, the figure of the bird with two heads, which is not only part of the oral tradition of Cotzal, but is also the most prominent figure of the ceremonial sobrehupils of old style.

Everyday clothing tends to be quite dynamic and changing according to the fashions and the creativity and inventiveness of the same weavers, it does not mean that innovations and trends replace completely the traditional everyday styles.

Esto se pudo ver en Patzicá, por ejemplo, donde el huipil distintivo tradicional de uso cotidiano sigue usándose a la par de versiones modernas del mismo, las cuales consisten en diversas variaciones monocromáticas.¹ Algo similar sucede en Nebaj, donde las mujeres usan tanto el traje tradicional, como una amplia gama de nuevos estilos locales.

This could be seen in Patzicá, for example, where the distinctive traditional huipil from everyday continues while using of modern versions of the same, which consist of different variations monochromatic.¹ Something similar happens in Nebaj, where both women wear the traditional costume, such as a range of new local styles.

La indumentaria ceremonial, en cambio, parece mantener los estilos tradicionales por más tiempo, por lo que esto viene a ser otro elemento que se preserva y resguarda en el sero de las cofradías antiguas. A continuación se hará un breve repaso por algunos de los puntos que más llamaron la atención sobre los trajes ceremoniales vistos durante el trabajo de campo en las seis comunidades aquí tratadas.

Ceremonial clothing, on the other hand, seems to maintain traditional styles for longer, so this is another element that preserves and protects at the heart of the indigenous guilds. Then a brief review will be done by some of the points that drew more attention to ceremonial costumes seen during fieldwork in the six communities treated here.

Figura 122: Página de contenido

¹Este término se ha utilizado para referirse a una moda bastante difundida, la cual consiste en usar un huipil y un corse del mismo color o de las mismas tonalidades. A menudo, los trajes monocromáticos se usan con huipiles blancos que son distintos de los que se usan en patzicá. No obstante, en trabajos de campo llevados a cabo en lugares como Patzicá y Atitlán, se ha observado el uso de huipiles de los estilos locales distintos en variaciones de un mismo color.

This term has been used to refer to a fairly widespread fashion, which is to use a huipil and a corse of the same color or the same tone. Often, monochromatic costumes used huipils or shirts, but are not distinct from one place in particular. However, in field work carried out in places like Patzicá and Atitlán, has been observed the use of huipils of distinctive local styles or shades of the same color.

Figura 122: Página de contenido

Datos interesantes sobre los trajes ceremoniales

Datos interesantes sobre los trajes ceremoniales

En Comalapa y Patzicá, los trajes ceremoniales no son distintos según el cargo de las personas. En el caso de Comalapa, esto podría aarse a que cada cofradía está integrada por un solo cofradé y una sola capitana. Una de las prendas que conforman el traje ceremonial femenino de Comalapa es el sobrehupil, el cual se le llama *ni jol* en k'iche'.

Este se diferencia del huipil de uso cotidiano en que es más grande, así como en la manera en que está tratada la parte inferior de las huipiles. Además, según la información recabada en campo, el sobrehupil ceremonial tiene figuras de aves y un motivo conocido como rupan plato, el cual ha sido estudiado más a profundidad por Linda Asturias de Barrios (1991).

In Comalapa and Patzicá, ceremonial costumes are different according to the position of the people. In the case of Comalapa, this could be that each brotherhood is composed of a single member and a single captain. One of the items that make up the female ceremonial costume of Comalapa is the sobrehupil, which is called *ni jol* in k'iche'.

This differentiates the huipil from everyday that it is larger, as well as on the way in which it is worked the bottom of the huipils. In addition, according to the information collected in the field, the ceremonial sobrehupil has figures of birds and a pattern known as rupan plato, which has been studied more in depth by Linda Asturias de Barrios (1991).

fondo café, ya que este último está elaborado con algodón café natural o *cuyuscate*, el cual no solo es más escaso, sino también más difícil de hilar. Esto se debe a que las fibras del algodón café son más cortas que las del blanco. Como resultado, el hilo de *cuyuscate* es más caro, por lo que un sobrehupil hecho con este material es un verdadero lujo. Por esta razón, las tejedoras que pueden costear un sobrehupil de *cuyuscate* lo consiguen, mientras que las que no pueden pagarlo, usan un sobrehupil de fondo blanco.

background coffee, since the latter is made with natural Brown cotton or *cuyuscate*, which is not only scarce, but also more difficult to spin. This is because the coffee cotton fibers are shorter than the white. As a result, the unique thread is more expensive, so a sobrehupil made with this material is a true luxury. For this reason, the weavers who can afford a sobrehupil of *cuyuscate*, get it, while those that cannot pay it, used a white background sobrehupil.

Las tejedoras usan, además, un velo blanco, el cual hoy en día está hecho de tela industrial. No obstante, según recordó una mujer de la comunidad, antes se usaba un *su'l* blanco hecho de dos teleros elaborados en telar de cintura, con pequeñas figuras brocadas. *Dicho su'l* se usaba de la manera en que hoy se usa el velo y se sostenía en la cabeza envolviendo el pelo alrededor de este como si fuera una diadema. De acuerdo con esta persona, el *su'l* dejó de usarse alrededor de 1950 (Foto 1).

The veils used, in addition, a white veil, which today consists of an industrial fabric. However, recalled a woman of the community, was formerly used a *su'l* white made of two pairings made on backstrap loom, with small white figures. Said *su'l* I used in the manner in which the veil is today used and held in the head by wrapping the hair around it as if it were a Diadem. According to this person, the *su'l* has been used around the early 1950s (Photo 1).

Foto 1: Tejedoras con *su'l* tradicional. Comalapa, Chimaltenango. Foto 1: Tejedoras con *su'l* tradicional. Comalapa, Chimaltenango.

Figura 123: Página de contenido

Adicionalmente, cada textil porta una candelita, la cual va envuelta en un safo y está adornada con flores de papel y una estampa del santo de la cofradía. De forma similar, cada cofradista porta una insignia o bara en idioma huasteco, la cual, según explicó uno de ellos, es un símbolo de autoridad. Cada cofradista lleva la insignia del santo de su cofradía, la cual además lleva un tejido que, al igual que el safo en el que se envuelven las candelitas de las textiles, está hecho en telar de cintura. "La fiesta tiene su tejido muy especial", indicó un cofradista durante una entrevista, refiriéndose a que las insignias llevan un tejido o una tela particular y de un color específico según la festividad. Así para la celebración de Corpus Christi, se usa una tela blanca para la Semana Santa, una morada, y para la fiesta patronal, un tejido rojo. A diferencia de este último, las dos primeras telas, la blanca y la morada, son industriales.

Por su parte, el traje ceremonial masculino consiste en una camisa, un saco negro al que le llaman cotón, una capa larga color negro con esclavina, un safo amarrado al cuello, un pantalón blanco de gabardina, un pantalón rajado negro y una faja roja. La capa está hecha de capuano, un tipo de lana industrial, y tiene la orilla decorada con pana negra. El pantalón rajado, al cual se le llama toc, también está hecho de capuano y tiene pana negra en los bordes. Se lleva puesto sobre un pantalón blanco de gabardina, llamado kasimán. Al igual que los tejidos o telas que se colocan en las insignias, el safo que los cofradistas llevan amarrado al cuello es de distinto color según la festividad. Cabe agregar además que el que se usa durante la fiesta patronal es el único tejido en telar de cintura (Foto 2).

In addition, each textile carrying a candle, which is wrapped in a safo and is adorned with flowers of paper and a stamp of the Holy of the brotherhood. Similarly, each Member carries a logo or bara language huasteco, which, said one of them, is a symbol of authority. Each Member carries the logo of the Saint of their brotherhood, which also carries a fabric that, similar to the safo, which we wrapped the candles of the textiles, is made on backstrap loom. "The fair has its very special tissue," said a colleague during an interview, referring to logos to carry a fabric or a particular and a specific color according to the holiday fabric. Thus for the celebration of Corpus Christi, used a white cloth for Easter a dwelling and for the feast, a red fabric. Unlike the latter, first two fabrics, the white and the purple, are industrial.

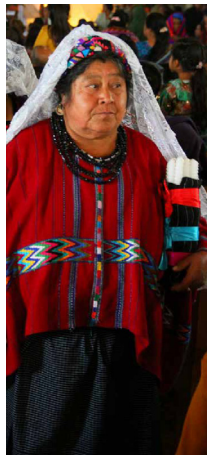
For his part, male ceremonial costume consists of a shirt, a black bag they call the cotton, a coat long black with esclavina, an safo tied to the neck, a white gabardine pants, a black slit pants and a red sash. The coat is made of capuano, a type of industrial wool, and is decorated with black corduroy shere. Cracked pants, which is called toc, is also made of capuano and has black velvet on the edges. It wears on a white gabardine pants, called kasimán. As well as fabrics of fabrics that are placed in the logos, the safo that the brotherhood members are tied to the neck is of a different color depending on the holiday. It is worth to also add that it is used during the feast is the unique weaving of waist (Photo 2)

Foto 2 Cofradistas con traje ceremonial e insignia. Comalapa, Chiapas/Huasteco



144

Figura 124: Página de contenido



En cuanto a la cofradía de Santiago Apóstol en Patzún, si bien hay varios sukuleles y textiles, su indumentaria ceremonial es la misma sin importar el cargo que ocupen. De las dos cofradías que se varían en Patzún, únicamente la del santo patrón (Santiago Apóstol) usa indumentaria ceremonial con prendas especiales reservadas para la cofradía. Por tal razón, la información que se encuentra a continuación se refiere únicamente a la cofradía de Santiago Apóstol.

El traje ceremonial femenino está compuesto por el corte local distintivo, llamado morpa, y el huipil distintivo de uso cotidiano de la comunidad, sobre el cual se lleva puesto un sobrehupil, cuyo uso está reservado exclusivamente para las mujeres de la cofradía. En el cabello, las textiles usan una cinta y sobre la cabeza, un safo negro tejido en telar de cintura. Otro elemento importante del traje ceremonial femenino son los collares de cuentas de piedra negra (Foto 3).

In terms of the brotherhood of St. James in Patzún, although there are several sukuleles and textiles, their ceremonial clothing is the same regardless of the position they occupy. Two brotherhoods that were in Patzún, only that of the patron saint (St. James) used ceremonial apparel with special items reserved for the brotherhood. For this reason, the information contained below refers only to the confraternity of St. James.

The female ceremonial costume consists of the distinctive local cut, named morpa, and the distinctive huipil from everyday use in the community, which is wearing a sobrehupil, the use of which is reserved exclusively for women of the brotherhood. In the hair, the textiles use a cord and on the head, an safo. A backstrap loom woven black. Another important element of the ceremonial costume women are beaded black stone (Photo 3) accounts.

Foto 3 Mujeres ceremoniales de Patzún, Chiapas/Huasteco. El corte tradicional a los lados, los modernos



Foto 4 Mujeres ceremoniales de Patzún, Chiapas/Huasteco. El corte tradicional a los lados, los modernos

Según lo explicado por las textiles, el huipil ceremonial de Patzún es el sobrehupil, al cual le llaman ri po'. Este se diferencia del huipil de uso diario en que es más ancho y largo, así como en el tamaño de las figuras que lo adornan. Entre estos diseños pueden apreciarse figuras antropomorfas, las cuales, según una de ellas, representan a "los primeros abuelos". Un dato interesante, es que actualmente existe un estilo "original" de sobrehupil - al cual se le llama de esa manera, según las textiles, por ser el estilo más tradicional o antiguo - y un estilo "nuevo". De acuerdo con estas mujeres, el estilo original es más simple en cuanto al tamaño y la cantidad de brocados que tiene (estos son más pequeños y en menor cantidad); asimismo, la tela base tiene delgadas líneas que al entrecruzarse forman cuadros. Cabe notar que ambos estilos de sobrehupil son de fondo rojo (Foto 4).

As explained by the textiles, the ceremonial huipil of Patzún is the sobrehupil, which is called ri po'. This differs from the huipil everyday that is wide and long, as well as the size of the figures that adorn it. Among these designs can be seen anthropomorphic figures, which, according to one of them, represent "the first grandparents". An interesting fact is that an "original" style of sobrehupil - which is called that way, according to the textiles, for being the most traditional or old - style and a "new" style there is. According to these women, the original style is simpler in terms of size and the amount of brocades have (these are smaller and less); also, the base fabric has thin lines that make up squares to the interest. It should be noted that both styles of sobrehupil are of red background (Photo 4).

"La cinta negra de cabello que usan las textiles de Patzún está tejido en un telar de cintura, el cual es un tipo de tejido que se usa en varias comunidades y se está adaptando especialmente para elaborar este tipo de prendas."

"Beads for the hair using the weaves of Patzún is woven on a loom of type, which is a type of loom used in several communities and which is especially adapted to develop this type of garment."

147

Figura 125: Página de contenido

Por su parte, el traje ceremonial masculino también incluye algunas prendas tradicionales un pantalón rajado color negro con un cierre rojo en la parte inferior del mismo y un safo rojo grande, tejido en telar de cintura, el cual se usa sobre los hombros de manera que una de sus esquinas quede sobre la espalda y otra, sobre el pecho de quien lo lleva puesto. Estas prendas se usan junto con camisa, pantalón y saco de tipo occidental (Foto 5).

Moreover, male ceremonial costume also includes some traditional garments: slit trousers black with a red lock in the bottom of the same and an safo red large, woven on backstrap loom, which is used on the shoulders so that one of its corners is on the back and another on the chest of who wears it. These items are used along with shirt, pants and sack of Western type (Photo 5).

Foto 5 Traje ceremonial masculino, Patzún

Foto 6 Ceremonial costume male, Patzún



Por su parte, la indumentaria ceremonial de San Martín de Tours, el sobrehupil de fondo negro con brocados colorados se coloca encima del uso cotidiano en ocasiones festivas, y el de fondo blanco con brocados morados, durante la cuaresma y el adviento.

[...] si vamos a hablar de los tiempos litúrgicos, entonces cuando el huipil aquí hay dos colores: el de fiesta, que es el de color y si vamos a hablar del tiempo de cuaresma o de adviento, entonces ahí sí se usó el huipil morado o blanco, como se le puede llamar. Esas son las dos clases de huipil que utilizan aquí las sarmatónicas o capitanas, como podemos llamar."

Según explicó uno de los mayores de la cofradía de San Martín de Tours, el sobrehupil de fondo negro con brocados colorados se coloca encima del uso cotidiano en ocasiones festivas, y el de fondo blanco con brocados morados, durante la cuaresma y el adviento.

Según explicó uno de los mayores de la cofradía de San Martín de Tours, el sobrehupil de fondo negro con brocados colorados se coloca encima del uso cotidiano en ocasiones festivas, y el de fondo blanco con brocados morados, durante la cuaresma y el adviento.

Si embargo, es importante notar que no todas las prendas del traje ceremonial femenino se usan de la misma manera en todas las actividades de las cofradías. Por ejemplo, el día antes de la fiesta patronal, las capitanas de la cofradía de San Martín de Tours que van a entregar sus cargos llevan puesto el huipil de uso cotidiano y sobre este, el sobrehupil

Por su parte, the ceremonial clothing of San Martín Justoque highlights by the use of specific colors in certain garments, both female and male, whereas stands Butlers and captains from each of the six confraternities. In addition, the female ceremonial costume is complex, since you can understand two or three huipiles: everyday a black background with Brocade of colours sobrehupil and a sobrehupil of white background with brocades in purple tones. Its use, as well as the way in which they are put, varies according to different factors, such as day or occasion, the brotherhood they belong to, captains, and if they are delivering or receiving office. As you will be discussed later, these same conditions also affect the male, perhaps with a lower level of completely ceremonial clothing.

Said one of the stewards of the confraternity of San Martín de Tours, the sobrehupil of black background with colourful Brocade stands on top of everyday use in festive occasions; and the white background with purple Brocade, during Lent and Advent.

"[...] if we are talking of liturgical time, then when the huipil here there are two colors: the prom, which is the color and if we are going to talk about the time of lent or advent, then there would be the huipil purple or white, and you can be called. Those are the two kinds of huipil here using the sarmatónicas or captains, as we call."

However, it is important to note that not all female ceremonial robe garments are used in the same way in all activities of the brotherhoods. For example, the day before the feast, the captains of the confraternity of San Martín de Tours that will deliver their positions wear the huipil everyday and on the sobrehupil.

149

Figura 126: Página de contenido

de fondo blanco puesto al revés - es decir, con la parte de adentro expuesta - y sin meter los brazos en las mangas.

Estas mujeres llevan, además, un listón blanco en el cuello (Foto 6). Por su parte, ese mismo día, las mujeres que van a recibir los cargos visten con el hábil de uso cotidiano, el sobrehupil de fondo blanco puesto de la manera habitual (mostrando los brocados) y sobre este, el sobrehupil de fondo negro sin meter los brazos en las mangas. Además llevan en su pelo un listón color verde limón.

white background placed backwards - i.e., with the exposed part of the in - and without getting your arms in the sleeves.

In addition, these women wear a White Ribbon in hair (Photo 6). For its part, on the same day, the women that will receive charges wearing the habitual everyday use, the sobrehupil of background white put in the usual way (showing Brocades), and above this, the sobrehupil of black background without getting your arms in the sleeves. They also have a color Lime Green Ribbon in her hair.

Foto 6 Captanas salones de Colofada San Martín de Tours, San Martín Jilotepeque, Chimaltenango



Foto 6 outgoing captanas of the brotherhood St. Martin of Tours, San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

El día de la fiesta patronal, tanto las captanas de San Martín de Tours que reciben los cargos como las que los entregan, llevan tres hupiles: el de uso cotidiano, el sobrehupil blanco (el cual en este día se usa con los brocados expuestos) y encima dos hupiles: el de uso cotidiano y el sobrehupil de fondo negro sin meter los brazos en las mangas. Las captanas de las demás cofradías usan únicamente dos hupiles: el de uso cotidiano y el sobrehupil de fondo negro, este último, puesto sin meter los brazos en las mangas (Foto 7).



The day of the Patron Saint, both of San Martín de Tours captans receiving charges as that delivered them, carry three hupiles: the everyday, the white sobrehupil (which on this day is used with exposed Brocades) and on top of these, the sobrehupil of black background without getting your arms in the sleeves. The captans of the other guilds use only two hupiles: everyday and the sobrehupil of black background; the latter, since without getting your arms in the sleeves (Photo 7).

Foto 7 inbound captans of the brotherhood St. Martin of Tours, San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

Otro elemento importante del traje es el listón que las captanas llevan en su cabello, ya que el color del mismo las identifica como miembros de una cofradía en particular¹⁵⁴. Esto puede verse con más detalle en la tabla 3. Todas las captanas, sin importar la cofradía a la que pertenecen al cargo que llevan, usan el listón trenzado con su cabello y luego colocado alrededor de la cabeza como si fuera una corona. Encima se colocan un velo blanco. Este último es otra prenda que las distingue como captanas. Cabe notar que el día de la fiesta patronal, todas las captanas, sin importar a qué cofradía pertenecen, llevan un listón amarillo en el cabello en honor al santo patón (Foto 8).

Another important part of the costume is that carrying captans in your hair; since the same color identifies them as members of a brotherhood in particular¹⁵⁴. This can be seen in more detail in table 3. All captans, regardless of the brotherhood to which they belong or the position you have, use Ribbon twisted her hair and then placed around the head as if it were a Crown. Over, placed a white veil. The latter is another piece of clothing that distinguishes them as captans. It should be noted that the day of the Patron Saint, all captans, regardless of what brotherhood belongs to, carry a yellow ribbon in hair in honor Patron Saint (Photo 8).

Los listones blancos y verde limón que usan las captanas salones y entrantes el día antes de la fiesta se están asociando a regina cofrada. Mas bien se han distinguido a las mujeres que van a recibir los cargos y a las que los reciben.

White and lime green ribbons that women carry before the day before the feast are not associated to a regina cofrada. Mas bien se han distinguido a las mujeres que van a recibir los cargos and that will receive them.

151

Figura 127: Página de contenido



Foto 8 Captanas de Colofada, San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

Si bien en el caso del traje ceremonial femenino de San Martín Jilotepeque no se encuentran prendas o formas particulares de uso que distingan a un cargo de otro dentro de una misma cofradía, esto sí se observó en el traje ceremonial masculino, el cual distingue al primer mayordomo de una cofradía del resto de miembros de la misma. El traje del segundo, tercer y cuarto mayordomo está conformado por: camisa y saco de tipo occidental, un pantalón blanco sobre el cual se lleva un pantalón tejido color negro, así como un tipo de capa negra - a la cual los cofrades llaman "estameno"¹⁵⁵ - un pañuelo enrollado y amarrado al cuello y un sombrero, el cual no se lleva puesto durante la procesiones ni dentro de la iglesia. Por su parte, la vestimenta de los primeros mayordomos es la misma, con la diferencia de que estos no usan un "estameno" y llevan puesto el pañuelo sobre los hombros, de manera que este cae sobre su espalda, formando un triángulo invertido.

Tal como con los listones de las captanas, el color del pañuelo de los mayordomos varía según la cofradía a la que pertenecen. Según indicó uno de

Although in the case of the female ceremonial costume of San Martín Jilotepeque we see no garments or particular forms of use which distinguish one charge of another within a same brotherhood, this was observed in male ceremonial costume, which distinguishes the first Butler of a brotherhood of the other members of the same. The costume of the second, third and fourth Butler is formed by shirt and Western-type bag, white trousers on which takes a slit parts black color, as well as a type of black coat - which the members call "estameno" - a folded scarf tied to the neck scarf and a hat, which was not wearing during the processions or within the Church. For its part, the clothing of the first Butlers is the same, with the difference that they do not use a "estameno" and wear the scarf on the shoulders, so that it falls over their shoulders, forming an inverted triangle.

As with the case of the captans, stewards scarf color varies according to the brotherhood to which they belong. As indicated by one of

152

Figura 128: Página de contenido

En el caso de Nebaj, las prendas que destacan en la indumentaria ceremonial femenina son el sobrehupil, cuyo uso está reservado exclusivamente para las toux meriona, y un velo blanco, el cual es usado únicamente por las toux meriona que ocupan cargos en alguna de las tres meriona dedicadas a imágenes de vírgenes: la Virgen de Asunción, la Virgen de Concepción y la Virgen del Rosario. Además, durante las procesiones, la toux meriona carmin frente a los cofrades, llevando una candelita. Por su parte, la indumentaria ceremonial masculina consiste en pantalón y camisa blancos, faja, un saco (llamado cotón) y sombrero. Asimismo, usan un así de tela industrial amarrado en la cabeza, el cual puede ser de distintos colores. Para las procesiones, el cofrade de mayor jerarquía de cada cofradía porta la insignia del santo al cual está dedicada su cofradía particular. La vara sobre la cual está colocada dicha insignia está envuelta con un tejido local, distinto con borlas en ambos extremos.

En contrast, según lo que se observó durante el trabajo de campo en San Juan Cotzal, parece que en la actualidad solo una mujer a quien se le llama toux meriona, participa en las ceremonias de las cofradías y usa el traje ceremonial, el cual pudo apreciarse durante la procesion del día de la fiesta patronal. Este consiste en el traje de uso cotidiano - corte jirapaso, la faja tradicional de San Juan Cotzal, un hábil de uso diario distintivo de San Juan Cotzal - y el sobrehupil ceremonial de estilo, el cual es de fondo blanco, tiene brocados en verde y morado, y es usado sin meter los brazos en las mangas. En la cabeza, la toux meriona lleva un listón dorado trenzado con su cabello, así como un velo blanco.

In Nebaj, clothes that stand out in the female ceremonial clothing are the sobrehupil, the use of which is reserved exclusively for the toux meriona, and a white veil, which is used only by the toux meriona holding positions in any of the three fraternities dedicated to images of virgins: the Virgin of the assumption, our Lady of conception and the Virgin of the Rosario. In addition, during the processions, the toux meriona walk against the brotherhood, carrying a candle. For its part, the male ceremonial clothing consists of white pants and shirt, sash, a SAC (called cotton) and hat. Also use an its "industrial fabric" I mposed on the head, which can be of different colors. For processions, the colleague of greater hierarchy of each Guild Patronal logo of the Saint to which their particular confraternity is dedicated. The rod on which is placed the logo is wrapped with a distinctive local fabric with tassels at both ends.

In contrast, according to what was observed during the field work in San Juan Cotzal, seems only a woman, whom he called toux meriona, participates in the ceremonies of the brotherhoods and use ceremonial costume, which was seen during the procession of the feast day. This is the suit for everyday use: marbled out, the traditional strip of San Juan Cotzal, a hupil of distinctive daily use of San Juan Cotzal, and the ceremonial sobrehupil of style, which is white background, has green and purple Brocades, and is used without getting your arms in the sleeves. On the head, toux meriona carries a golden Ribbon twisted her hair, as well as a white veil.

¹⁵⁴Tradicionalmente, estas prendas se tejen en tela de cintura, sin embargo, durante la visita al campo se notó que algunas de estas eran de tela industrial.

¹⁵⁵Tradicionalmente, these garments are weaved in bodogem loom. However, during the visit to the camp, it was noted that some of these were industrial fabric.

154

Figura 129: Página de contenido

los mayordomos de San Martín de Tours: "Sabiendo todos esos colores que representa a cada cofradía, al menos el que sabe, solo con ver el color del pañuelo sabe qué cofradía es. Ahora, la persona que no sabe, tiene que preguntar". Lo mismo sucede con el color del listón que adorna los bordes del "estameno". También hay diferencias en la vestimenta de los mayordomos que entregan sus cargos y la de quienes los reciben. Por ejemplo, el día anterior a la fiesta patronal, los mayordomos salientes de la cofradía de San Martín de Tours llevan puesto un "estameno" negro y un pañuelo blanco, mientras que los mayordomos entrantes usan un "estameno" blanco, cuyos bordes están decorados con pequeñas borlas del mismo color, y un pañuelo amarillo. Finalmente, de la misma manera que las captanas de las seis cofradías llevan un listón amarillo en el pelo el día de la fiesta patronal, los mayordomos de las seis cofradías, llevan puesto un pañuelo amarillo. Sin embargo, en su caso, son es posible determinar a qué cofradía pertenece cada uno por el color del listón que adorna los bordes del "estameno" (Foto 9).

the stewards of San Martín de Tours, knowing all those colors representing each brotherhood, at least who knows, just look at the color of the scarf knows what is, Now, the person who do not know, have to ask". The same happens with the color of the tie that decorate the edges of the "estameno". There are also differences in the dress of the Butlers who delivered their charges and that of those who receive them. For example, the day before the feast, outgoing Butlers of the confraternity of San Martín de Tours have put a black "estameno" and a white handkerchief, while incoming stewards used a "estameno" black, whose edges are decorated with small tassels of the same color, and a yellow scarf. Finally, in the same way as captans of the six confraternities carry a yellow ribbon in her hair the day of the feast, the stewards of the six confraternities, they wear a yellow bandana. However, in your case, it is still possible to determine to which brotherhood belongs each one by the color of the tie that decorate the edges of the "estameno" (Photo 9).

Foto 9 Mayordomos de Colofada, San Martín Jilotepeque, Chimaltenango



Foto 9 stewards of brotherhood, San Martín Jilotepeque, Chimaltenango

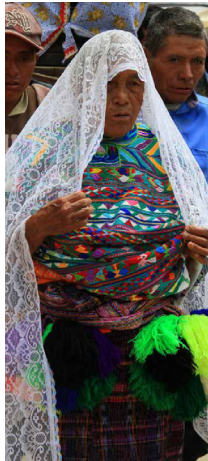
Según la información obtenida respecto al sobrehupil, existen dos estilos: el que se conoce como estilo antiguo (al cual también le llaman "de brocado" o "de ave bodolá") y el moderno (al cual localmente se refieren como "verde"). Este segundo estilo es el que la toux meriona usa actualmente. El estilo antiguo, por su parte, tiene brocados en forma de aves bodolá y flores de magay, entre otras figuras; tiene fondo blanco y el color de los brocados es predominantemente rojo. Si bien el estilo antiguo parece haber dejado de usarse con fines ceremoniales, este se ha preservado en una adaptación del mismo para hupiles de uso cotidiano. Lo cual también se ha hecho con el estilo moderno. Además se pudieron ver algunas fajas en las que estaban brocadas la figura del ave bodolá y la flor de magay del sobrehupil de estilo antiguo. Estas adaptaciones, según la información recabada, son relativamente recientes, ya que empezaron a verse aproximadamente en el año 2000.

According to the information obtained with respect to the sobrehupil, there are two styles: which is known as old style (which is called also "two-headed" or "two-headed bird") and the modern (which locally are referred to as "green"). This second style is the one currently used by the toux meriona. The old style, for its part, has brocades headed birds and flowers of magay, among other figures; it has white background and the color of Brocades is predominantly red. While old style seems to have ceased to be used for ceremonial purposes, has been preserved in an adaptation for hupils for everyday use. It has also become the modern style. You might also see some bands that were whole figure of the double-headed bird and flower of the old style sobrehupil magay. These adaptations, depending on the information collected, are relatively recent, since they began to be approximately in the year 2000.



Toux meriona acompañando a la Cofradía de San Juan Cotzal - Quiché

155



Podría decirse entonces, en base a lo observado, que en la actualidad los estilos de los sobrehupiles ceremoniales de San Juan Cotzal – tanto el moderno y el antiguo – no son exclusivamente para uso ceremonial. Lo que cambia es, según lo que se pudo observar, las dimensiones de la prenda. También sería importante determinar el tipo de materiales que se usan en la elaboración de los huipiles ceremoniales, ya que es probable que estos sean distintos – de mayor calidad y más caros, quizás – que los que se usan para hacer los de uso cotidiano (Foto 10).

Arguably then, based on what he had observed, that currently the styles of the ceremonial sobrehupiles of San Juan Cotzal – both the modern and the antique – are not exclusively for ceremonial use. What change is, according to what could be observed, the dimensions of the garment. It would also be important to determine the type of materials used in the preparation of the ceremonial huipil, since it is likely that these are different – higher quality and more expensive, perhaps – that used to make the daily use (Photo 10).

Foto 10: Una mujer de San Juan Cotzal, Quiché.
Photo 10: Una mujer de San Juan Cotzal, Quiché.

Tradicionalmente, según lo indicado por uno de los cofrades de Cotzaj, el traje ceremonial masculino consiste en el cotón o saco local distintivo – el cual es bastante similar al de Nebaj, pero se distingue principalmente por ser de color rojo, encendido – camisa y pantalón blancos, y una faja roja. Sin embargo, durante la fiesta patronal se nota que de no todos los cofrades llevan puestas todas estas prendas (Foto 11).

Traditionally, as indicated by one of the brethren of Cotzaj, male ceremonial costume consists of cotton or distinctive local SAC – which is quite similar to the Nebaj, but is mainly distinguished by being on red – shirt and white pants, and a red sash. However, during the Feast was noticed that not all the members carry put all these items (Photo 11).

Foto 11: Cofrades de San Juan Cotzal, Quiché.

Photo 11: Cofrades de San Juan Cotzal, Quiché.



Figura 130: Página de contenido



Foto 12: Huipil Ceremonial, Chajul, Quiché.
Photo 12: Ceremonial Huipil, Chajul, Quiché.

En el caso de San Gaspar Chajul, el traje ceremonial femenino comprende un sobrehupil blanco – el cual va metido adentro del corte en la parte de enfrente y se deja afuera en la parte de atrás – una cinta de pelo, corte color rojo, faja y un rebozo blanco. Las mujeres, además, llevan candileas (Foto 13). (Foto de huipil ceremonial de Chajul). Los hombres, por su parte, usan el saco o cotón rojo tradicional de la comunidad así como una camisa de tipo occidental, pantalón blanco, faja, un pañuelo color rosa amarrado al cuello y sombrero. Además portan la insignia de su cofradía, la cual lleva un tepalcates de Chajul.

In the case of San Gaspar Chajul, female ceremonial costume includes a white sobrehupil – which is involved in cutting in front and is left outside in the back – a hair ribbon cut red color stripe and a white shawl. The women, also carry candiles (photo 12), (photo by ceremonial huipil from Chajul). Men, on the other hand, use the SAC or traditional community red cotton, as well as a shirt Western, white pants, belt, a scarf tied to the neck and hat pins. They also carry the logo of their brotherhood, which bears a distinctive woven of Chajul.

Finalmente, el caso del área Ixil, es interesante notar que tanto en Nebaj, como en Chajul, se acostumbra a vestir las imágenes de santos y vírgenes con trajes locales. En el caso de Nebaj, las imágenes vírgenes llevan puestas las mismas prendas especiales que las mujeres de las cofradías dedicadas a ellas: el sobrehupil ceremonial, un velo blanco sobre sus cabezas y encima de esto, un sol doblado. Por otro lado, en Chajul, se viste a los santos con el traje tradicional masculino y a las imágenes de vírgenes, con el traje ceremonial femenino.

Finally, the case of the Ixil area, it is interesting to note that in Nebaj, both in Chajul, it is customary to wear images of Saints and virgins with local costumes. In the case of Nebaj, processions carry statues the same special garments that women of the brotherhoods devoted to them: the ceremonial sobrehupil, a white veil on their heads and on top of this, an its ' bent I. On the other hand, in Chajul, dresses to the Saints with the traditional male costume and images of virgins, with the female ceremonial costume.

158



Figura 131: Página de contenido

Conclusiones

Conclusions

Al hablar de cofradías indígenas, es difícil generalizar, ya que existe mucha variabilidad de una comunidad a otra en diversos aspectos, tales como idioma, organización, tradiciones e indumentaria ceremonial, por mencionar algunos. Sin embargo, las cofradías aquí tratadas comparten ciertos elementos, como una organización jerárquica a nivel local e interno, la veneración de los santos, el respeto y la conservación de tradiciones, y la manera en que los cargos, que implican estatus y prestigio, están estrechamente ligados a servir a la comunidad y compartir con ella.

Speaking of indigenous associations, it is difficult to generalize, since there is much variability of one community to another in various aspects, such as language, organization, traditions and ceremonial clothing to name a few. However, the brotherhoods treated share certain elements, such as a hierarchical organization to internal and local, the veneration of the Saints, the respect and the preservation of traditions, and the way in which the charges, which involve status and prestige, are closely linked to serve the community and share with her.

Si bien la indumentaria ceremonial también varía de una comunidad a otra, esta tiende a preservar más las tendencias y estilos tradicionales locales en comparación con la vestimenta de uso cotidiano, la cual suele estar más ligada a las modas e innovaciones. Vale aclarar, sin embargo, que eso no quiere decir que lo nuevo siempre reemplace los estilos cotidianos tradicionales. Las seis comunidades aquí incluidas son un excelente ejemplo de eso, ya que en estos lugares se usan tanto estilos modernos, como tradicionales. San Juan Cotzal es un caso particularmente interesante, ya que ahí se han adaptado los estilos antiguos y moderno de los huipiles ceremoniales, a huipiles de uso cotidiano. Los seis ejemplos que aquí se han explorado, son una muestra de cómo la indumentaria indígena continúa siendo un reflejo de la riqueza, diversidad, complejidad y vitalidad cultural del Pueblo Maya en Guatemala.

While the ceremonial clothing also varies from a community to another, it tends to preserve more traditional local styles in comparison with everyday attire, which tends to be more subject to trends and innovations and trends. It is clear, however, that this does not mean that the new always replace traditional everyday styles. The six communities included here are an excellent example of that, since there places are used both modern styles, such as traditional. San Juan Cotzal is a particularly interesting case, because there have been adapted local and modern styles of the ceremonial huipil, to everyday huipils. The six examples that here have been explored, are an example of how the indigenous clothing continues to be a reflection of the richness, diversity, complexity and cultural vitality of the Maya people in Guatemala.

Estos elementos y muchos otros en los que no se logró profundizar en estos breves estudios etnográficos, dan cohesión a las cofradías y a quienes participan y colaboran en sus actividades, a la vez que son parte de los hijos, de la trama y urdimbre, que conforman el tejido social de sus comunidades.

These elements and many others that could not be delved into these brief ethnographic studies, give cohesion to the guilds and those who participate and collaborate in their activities, which are part of the yarn, and the loom that make up the social fabric of their communities.

160

Referencias

References

Asturias de Barrios, Linda (1991). Woman's costume as a code in Comalapa, Guatemala. En Blum Schewil, M., Verón, J. y E. Dwyer, (Eds.), Textile traditions of Mesoamerica and the Andes. New York: Garland Publishing.

Distrito de Asturias, Linda (1991). Woman's costume as a code in Comalapa, Guatemala. In Blum Schewil, M., Verón, J. y E. Dwyer, (Eds.), Textile traditions of Mesoamerica and the Andes. New York: Garland Publishing.

Jiménez Palmieri, Lucía Inés. (2015). Entre tradición y cambio: una breve mirada etnográfica a siete cofradías en la actualidad. En Cofradía, Textura y Color. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.

Jiménez Palmieri, Lucía Inés. (2015). Between tradition and change: a brief ethnographic look at seven fraternities in present-day Guatemala. In Cofradía, Textura y Color. Guatemala: Museo Ixchel del Indígena costume.

Figura 132: Conclusiones y referencias del artículo 3

Agradecimientos

Nuestro agradecimiento muy especial a la Junta Directiva de Friends of the Ixchel Museum, que otorgó el patrocinio de esta publicación en memoria de Joan Chaffield-Taylor, así como a todas las personas y entidades que colaboraron con el equipo de investigación del Museo Ixchel durante el desarrollo de los trabajos de campo realizados en el 2013 y 2014 sobre cofradías religiosas. En especial, queremos nuestra gratitud a los integrantes de la mayoría de la Santa Catarina Barahona y de las cofradías de Santo Domingo Xenacoj, Surpajaj y Santiago Sacatepéquez, en el departamento de Sacatepéquez; a la de San Miguel Chicaj, en Baja Verapaz; así como a las cofradías de Sacapulas y Nebaj, en Quiché. Todos ellos proporcionaron información que permitió documentar el trabajo del equipo en el Archivo Fotográfico del Museo Ixchel del Tz'uj Indígena y más que todo, reconocer la labiosa labor que ellos realizan para preservar las tradiciones a cargo de estas organizaciones religiosas, depositarias tanto de las costumbres como de la sabiduría de sus antepasados, a través de más de quinientos años de existencia. La identidad comunitaria de las prendas y los rituales rituales de muchas comunidades indígenas alcanza su mayor nivel de expresión cultural, histórica y estética en el seno de las cofradías.

Damos las gracias también a las personas que cooperaron estableciendo contactos con las cofradías, en especial a Tereza Morales de San Miguel Chicaj, Margarita de Nebaj, Heriberto Chocón Jilam de Santiago Sacatepéquez, Delfina Arcón de Sacapulas y Amanda García de Santo Domingo Xenacoj. Asimismo, agradecemos al personal del Museo por su valioso apoyo y sus significativos aportes a lo largo de la ejecución del proyecto, entre quienes cabe destacar a Amparo López, Directora Administrativa y Joana Salguero, del Departamento Técnico.

Acknowledgments

Our very special thanks to the Board of Directors of Friends of the Ixchel Museum, which granted the patronage of this publication in memory of Joan Chaffield-Taylor, as well as to all persons and entities who collaborated with the research team of the Ixchel Museum during the development of field work carried out in 2013 and 2014 about indigenous guilds. In particular, we gratefully acknowledge the members of the stewardship of Santa Catarina Barahona and the brotherhoods of Santo Domingo Xenacoj, Surpajaj and Santiago Sacatepéquez, in the Department of Sacatepéquez; to the of San Miguel Chicaj in Baja Verapaz; as well as the guilds of Sacapulas and Nebaj in Quiché. All of them provided information that allowed documenting the work of the team in the indigenous photographic archive of the Museo Ixchel in the suit and most of all, recognizing the commendable work they do to preserve traditions in charge of these religious, depository organizations both customs and the wisdom of their ancestors through more than five hundred years of existence. The community identity of the clothes and the ritual issues of many indigenous communities reaches its highest level of cultural, historical and aesthetic expression in the bosom of the brotherhoods.

We also thank those who cooperated by establishing contacts with the fraternities, in particular in Tereza Morales of San Miguel Chicaj, Margarita of Nebaj, Santiago Sacatepéquez, Heriberto Chocón, Delfina Arcón of Sacapulas and Amanda García de Santo Domingo Xenacoj. We also thank the staff of the Museum for their valuable support and their significant contributions throughout the execution of the project, who include Amparo López, Administrative Director and Joana Salguero of the Technical Department.



Figura 133: Más agradecimientos



Figura 134: Fotografía de Nebaj Quiché. Contraportada del catálogo.

6.6 Lineamientos para la puesta en práctica

6.6.1 ESPECIFICACIONES DEL MATERIAL

- **Formato:**
8"x8 pulgadas
- **Portada:**
Cartoncillo husky C-12 más barniz UV brillante
- **Interiores:**
Impresión litográfica full color de 164 páginas en bond 120 AB, armado con lomo cuadrado pegado en caliente, cerrado.

6.6.2 PROCEDIMIENTO TÉCNICO DE PREPARACIÓN DE ARTES FINALES

- El arte debe llevar sangría (bleed) de un 1/8".
- Las fotos preparadas en CMYK en 300 dpi, incluirá en las edición de fotografías de photoshop.
- Los colores utilizados deben estar en cuatricromía CMYK.
- Textos negros deben estar solo en un canal, en el negro o en el porcentaje en el caso del idioma inglés, todo el texto debe estar convertido en curvas.
- Enviar un ejemplo, mejor si es un dummy con indicaciones especiales.
- Fotos incrustadas sean en formato TIFF o EPS (de ser EPS - encapsulated postcript) revisar que la imprenta soporta en nivel 2 o 3 de la misma.
- Enviar el archivo original en programa Indesign empaquetado, o bien un pdf de alta resolución incluyendo líneas de corte y de color.

6.6.3 PROCEDIMIENTO PARA OBTENCIÓN DEL ISBN

El procedimiento para la obtención del ISBN consiste en un proceso de 6 pasos que se resumen a continuación.

ISBN es la abreviatura de International Standard Book Number, o Número Internacional Normalizado del Libro. Para llevar un mejor control sobre la venta y distribución de los libros se desarrolló este sistema mejorando el control en el manejo de existencias, comercialización y difusión de los mismos.

Paso 1: Cuando se utilice por primera vez el registro se debe pagar en Banco Industrial la cantidad de Q100.00. A partir de ésta, Q150.00 por cada ISBN que va a registrar.

Paso 2: Solicitar el ISBN y Código de Barras para el libro, ingresando al siguiente enlace: <http://isbn.filgua.com/login.php> en el seleccione la opción “regístrese ahora” y escoja la opción a la cual pertenece.

Paso 3: Se debe llenar el formulario de “información del editor”, digitalizar el NIT para persona jurídica con todos sus números. Cuando se está en el campo de sello editorial el sistema al darle click se enlaza a la razón social. El programa enlazará como usuario el Nit o número de cédula, eligiendo la contraseña.

Paso 4: Ingresar con el usuario resgistrado, el menú que le saldrá será el siguiente:

- Información general
- Solicitud de sello editorial
- Solicitud de ISBN
- Solicitud de reimpresión
- Solicitud de código de barras consulta de solicitudes.

Paso 5: En cuatro días hábiles máximo, se deberá ingresar nuevamente al sistema. En el servicio de consulta de solicitudes, seleccionar solicitudes aprobadas y en la parte de abajo se desplegará de lado izquierdo el círculo de ISBN (I), y código de barras (CD). De lado derecho de cada una oprimir la opción VER y se desplegará para el número de ISBN un archivo en pdf para ser impreso, y para el código de barras, la imagen en diminuto para ser impresa o copiada. Guardar los documentos respetivamente. (Guatemala, G. d. (2016).)

Paso 6: Para el trámite de las facturas, abocarse a la agencia ISBN Guatemala, Ruta 6, 9-21 Z.4 Nivel 8, edificio Cámara de Industria, con su boleta de depósito.

6.7 Presupuesto

Para la estimación de presupuesto se tomaron en cuenta los gastos directos e indirectos que incluyó la realización del catálogo.

Investigación: Se realizó una investigación para conocer y delimitar el grupo objetivo y para saber cuál era el material más adecuado para trabajar.

Horas creativas: Se estructuró un concepto creativo, ideas y bocetajes para la realización del catálogo y así obtener mejores resultados en la elaboración del diseño.

Producción: Se realizaron los artes finales en Indesign y se dieron las especificaciones para la preparación para impresión y reproducción así como el proceso de obtención de ISBN.

6.7.1 COSTO DE INVESTIGACIÓN

Comprende de la recopilación de datos e información necesaria para generar soluciones efectivas al problema encontrado. Se investigaron competencias, conceptos de cultura, igualdad, tradiciones, indumentaria, ideologías y religiones, así como conceptos de diseño gráfico y perfiles de grupo objetivo y de la institución. Se realizaron diferentes instrumentos de investigación para obtener resultados que ayudarán a encontrar soluciones efectivas.

Horas investigadas	Precio por hora	Total
35	Q150	Q5,250

6.7.2 COSTO DE HORAS CREATIVAS

Se realizó una estrategia de aplicación de la pieza a diseñar, se utilizaron y desarrollaron tres técnicas creativas para generar el concepto creativo final, el cual fue la base de toda la línea gráfica utilizada en el material, fundamentado por códigos visuales de diseño gráfico. Se realizaron 3 niveles de visualización cada uno con su fundamentación y cambios correspondientes.

Horas creativas	Precio por hora	Total
180	Q200	Q36,000

6.7.3 COSTO DE PRODUCCIÓN

En esta etapa se incluyen los costos de producción necesarios para su reproducción final. Catálogo en formato 8"x8" abierto Portada: cartoncillo husky C-12 más barniz UV brillante. Interiores: material BOND 80 impreso a full color tiro y retiro 164 páginas interiores compaginadas y acabado lomo pegado al calor. Para la reproducción litográfica de 1000 ejemplares según las especificaciones dadas, se cotizó en Print Studio con un valor de Q48,000.00.

Ejemplares	Precio Unidad	Total
1,000	Q48.50	Q48,500

1.	Horas investigadas	Q5,250
2.	Horas creativas	Q36,000
3.	Costo de producción	Q48,000
Costo total		Q89,250

Este aporte fue realizado por medio del EPS y en agradecimiento a la Beca proporcionada por la Universidad de San Carlos de Guatemala por la ayuda durante toda mi carrera.



Patzcía, Chimaltenango /Archivo fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

Capítulo **siete**

Síntesis del Proceso



7.1 Lecciones Aprendidas

Desde el inicio en el que decidí realizar el Ejercicio Profesional Supervisado y el proyecto de Graduación en el Museo Ixchel del Traje indígena supe que iba ser una experiencia gratificante, el primer contacto lo tuve con la directora técnica del Museo, Violeta Gutiérrez, quién desde el inicio fue una persona agradable y profesional en el área de los tejidos mayas siendo la persona que amplió mi conocimiento del Museo y siempre estuvo a disposición para el proyecto realizado, brindándome el apoyo necesario desde el primer día. Posteriormente conocí a la Licenciada Rosaura Vásquez quien sería mi asesora y encarga del proyecto, estuvo a cargo durante el proceso de EPS y Proyecto de Graduación.

La experiencia que obtuve de formar parte del departamento técnico del Museo fue que pude obtener conocimiento sobre la indumentaria maya, su método de conservación, la utilización correcta de términos y vocablos, así como aprender más sobre las cofradías que aún existen en Guatemala y de las cuales se menciona muy poco.

Esto tiene un valor único en la vida profesional pues es un conocimiento que nadie puede arrebatarme, la experiencia de interacción profesional dentro del museo me hizo crecer como profesional y conocer a otras personas que me abrieron puertas en distintos ámbitos de mi área.

Con respecto a la elaboración del material diseñado pude darme cuenta que el diseño editorial es una parte fundamental dentro del diseño gráfico pues no solo son libros, engloba gran cantidad de elementos gráficos tanto informativos como educativos que permiten resolver problemas de comunicación.

Al tener conocimiento editorial dentro de la institución se solventaron problemas de material informativo para los visitantes, por lo que el material debe ser legible, comprensible y agradable para el grupo objetivo.

El Proyecto de Graduación realizado en una institución real es en primera instancia una experiencia única pues se está en contando directo con un cliente real, permitiendo ser más organizado, proyectado y profesional ya que nuestro trabajo es la carta de presentación y la imagen que queda siendo una apertura a oportunidades futuras.

Es importante mencionar que durante las clases y asesorías impartidas durante el curso de Proyecto de Graduación impartido por el Licenciado Carlos Franco obtuve consejos conocimientos que me ayudaron durante el desarrollo del proyecto.

Cada consejo, asesoría, documento entregado para conocer más acerca de los temas tocados fueron totalmente enriquecedores en lo profesional y en lo personal, conocí personas con las cuales se creo un vínculo no solo laboral si no de amistad y que gracias a ello se obtuvieron los resultado deseados.

De tal manera se demostró que el diseño gráfico es una parte fundamental del desarrollo de la institución ya que ayudó al Museo Ixchel a mostrar una nueva imagen, moderna pero a la vez conservadora.

7.2 Aspectos que dificultaron el proceso

Los aspectos que dificultaron el proceso fueron los siguientes:

Los artículos del catálogo cofradía II aún no estaban terminados en fechas de finales del mes de septiembre, por lo que atrasó el proceso de diagramación de contenido, el tiempo de atraso fue aprovechado para realizar los proyectos A y B del Ejercicio Profesional Supervisado. Por motivo de ausencia de contenido en idioma original (español) la traducción del texto no fue entregada a tiempo, por lo que eso también llevo a un atraso en la elaboración del material.

Los elementos gráficos como las fotografías, se encontraban en un color inadecuado, opaco y mal enfocado, por lo que solicitó de nuevo la toma de las fotografías específicamente la de las colecciones de huipiles, lo que atraso el proceso de edición de fotografías y colocación de las mismas en el material a diagramar.

Por otro lado la persona encargada del proyecto, viajaba muchas veces y se encontraba en recurridas reuniones de junta directiva por lo que las aprobaciones del material pasaba por breves retrasos en la gráfica y en los cambios.

7.3 Conclusiones

Se asistió al museo Ixchel del Traje Indígena desde ámbito del diseño editorial, fortaleciendo el crecimiento de la institución dando a conocer la importancia de la indumentaria indígena mediante la difusión correcta de la información de una forma creativa y digerible al público.

Se elaboró un catálogo de 164 páginas diagramado con fotografías de los estudios de campo realizados durante el 2015 sobre las Cofradías de Guatemala y los huipiles ceremoniales de 6 comunidades de los departamentos de Chimaltenango y Quiché.

Con el material editorial desarrollado se facilitó la difusión de información de las investigaciones dando aportes etnográficos, fotográficos y técnicos para la conservación de tradiciones e indumentarias indígenas.

Se utilizaron 3 técnicas creativas para el desarrollo del concepto creativo trama y urdimbre: Cofradía Hilos Unidos que compara los hilos y las cofradías como aquellos elementos que en conjunto realizan hermosísimas composiciones de formas, colores y tradiciones, transmitiendo devoción, ideología, respeto, cultura y vida.

El material realizado será impreso e internacionalizado ya que varios ejemplares son enviados a diferentes partes del país, por lo que se puede decir que el material es una fuente importante de información sobre las diferentes culturas que existen en el país.

El material permite dar información y fomentar el interés en los extranjeros para que así puedan conocer más acerca del país incentivando viajes con fines turísticos que sirven de ingreso a la economía guatemalteca.

7.4 Recomendaciones

Según la experiencia vivida durante el desarrollo del material Cofradías II la diseñadora gráfica recomienda:

7.4.1 A LA INSTITUCIÓN

Velar por el desarrollo gráfico de la institución buscando a profesionales del diseño, en cualquiera de las actividades que dependan de una gráfica adecuada, de esta forma lograrán obtener resultados óptimos, materiales gráficos de alto impacto, procesos eficaces y la difusión de información de forma correcta.

7.4.2 A LOS FUTUROS DISEÑADORES

Elaborar un cronograma de actividades que le permita realizar todo a tiempo, con el debido proceso y con los lineamientos adecuados para así cumplir con la institución con la cual se comprometieron, y puedan entregar trabajo de alta calidad siendo este la carta de presentación que pueda abrirle las puertas en el campo profesional real.

7.4.3 A LA ESCUELA DE DISEÑO GRÁFICO

Que los catedráticos encargados de impartir el curso de proyecto de graduación tengan en su cronograma, fechas establecidas de entregas, por ejemplo el cronograma entregado por el Licenciado Carlos Franco, ya que en lo personal como estudiante de último semestre me ayudo a llevar las etapas en tiempo y no atrasar la entrega de lo solicitado, permite llevar un mejor control y no dejar todo a última hora, ya que si se tiene compromiso y dedicación puede entregarse en el tiempo programado.

7.5 Bibliografía

7.5.1 Libros

1. Consejo Internacional de Museos, Marzo, 1970 ICOM NEWS. Vol.32
2. De Buen Unna, Jorge, (2003), Manual de Diseño Editorial, México, Editorial Santillana.
3. Dever, Restrepo, Carrizosa, 2010, Manual básico de montaje museográfico, División de museografía Museo Nacional de Colombia.
4. Figueroa, L. O. (2015). Diseño de material. Guatemala.
5. Ghinaglia, 2009, Entre corondeles y tipos, Taller de diseño Editorial, Editorial Parramón.
6. Itten Johannes, (2010), Arte del color, Paris, Editorial Bouret
7. Landivar, U. R. (2005). Una breve historia de la Etnicidad de Guatemala. En U. R. Landivar, Informe Nacional de Desarrollo Humano.
8. Lupton, Ellen. (2011,). Graphic Design Thinking, Barcelona, Gustavo Gill.
9. Museo Ixchel del Traje Indígena. (2015). Cofradía, textura y color. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena
10. Museo Ixchel del Traje Indígena. (2005). Símbolos que se Siembran Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.
11. Museo Ixchel del Traje Indígena. (2010). Bordados: puntadas que unen culturas. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.

7.5.2 Tesis

1. Sabino, A. D. (2015). Diseño editorial de una revista digital interactiva para dar a conocer el programa integral del Sistema de Orquestas de Guatemala. Proyecto de Graduación de Licenciada en Diseño Gráfico con énfasis Editorial Didáctico Interactivo, Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.
2. Tejeda, K. (2014). Diseño de Material audiovisual para da a conocer la labor de SOSEA. Proyecto de Graduación de Licenciada en Diseño Gráfico, Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.
3. Cañas, R. E. (2014). "IDENTIDAD CULTURAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS". Tesis de Grado, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, Guatemala. Obtenido de <http://biblio3.url.edu.gt/Tesario/2014/07/01/Lopez-Ricardo.pdf>

7.5.3 Páginas web

1. Diana, 2014, Las Cofradías y la época colonial, recuperado de <http://mundochapin.com/2014/07/las-cofradias-y-la-epoca-colonial/24327/>
2. Galeon. (2016). Tejidos artesanales en Jaspe. Obtenido de <http://www.tejidosdesalcaja.galeon.com/>
3. Herrera, 2001, Constitución de la República de Guatemala, recuperado de <http://www.ine.gob.gt/archivos/informacionpublica/ConstitucionPolitica dela Republica de Guatemala.pdf>
4. Innovaforum. (s.f.). Innovaforum. Obtenido de http://www.innovaforum.com/tecnica/sixhats_e.htm
5. Prado, María José, 2010, Cofradías de la Nueva Guatemala, Revista Dm digital, Prensa Libre, recuperado de <http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/fondo.shtml>
6. Resendiz, E. (29 de Septiembre de 2011). Obtenido de Eric Creatividad: <http://ericcreatividad.blogspot.com/2011/09/el-proceso-creativo.html>
7. Revue Magazine, 2010, Exposición Cofradía: textura y color, Museo Ixchel del Traje Indígena, recuperado de <http://www.revuemag.com/2016/04/exposition-museo-ixchel-del-traje-indigena/>
8. Survival. (Mayo de 2016). Survival, el movimiento global por los derechos de los pueblos indígenas. Obtenido de www.survival.es
9. Tantatic, 2015, Diseño Editorial, recuperado de <http://www.tantatic.com/>
10. Waarket., 2015, Tendencias 2016 en diseño gráfico, recuperado de <http://www.waarket.com/tendencias-2016-en-diseno-grafico/>
11. Guatemala, G. d. (2016). Filgua. Obtenido de http://isbn.filgua.com/Instructivo_ISBN.pdf
12. Archivo Fotográfico del Museo Ixchel del Traje Indígena

7.6 Anexos

INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN



Guía de Observación

Guía que permite observar y recopilar la información más relevante del Museo Ixchel del Traje Indígena. Marque con una x el que considere importante de forma clara y concisa.

Hora: Día: Fecha:

	Muy deficiente	Deficiente	Eficiente	Satisfactorio	Excelente
Se cuenta con material sobre la institución					
Existe material para que otras personas ajenas al Museo conozcan sobre él					
Existe un manual de Normas Gráficas					
El material de la institución esta actualizado					
Tienen una misma gráfica para todos los medios de difusión					
Se respeta el manual de normas gráficas					
Existe un normativo para indicar el comportamiento dentro del museo					
Existe material informativo de los diferentes trajes indígenas expuestos en la institución					
Existe estrategia de comunicación					
El material impreso y digital tiene unidad gráfica					
Se tiene fácil acceso a material impreso					
Se tiene fácil acceso a material digital					
Los materiales según departamento cuentan con línea gráfica unificada					
El material es funcional					
El material cumple con su objetivo					
El material es estético					
El material forma parte esencial de la institución					
Existe material para obtener donaciones externas					

Observaciones

Figura 135: Guía de observación utilizada para la realización del diagnóstico institucional

INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN



Entrevista

Guía que permite observar y recopilar la información más relevante del Museo Ixchel del Traje Indígena, responda las preguntas y marque con una X lo que considere importante de forma clara y concisa.

Edad: **Nombre:** **Cargo que desempeña:**

1. ¿Cómo debe desarrollarse el diseño del Museo Ixchel?

2. ¿Cuáles cree usted que son las necesidades gráficas y de comunicación inmediatas de la institución?

3. ¿Qué se pretende mejorar con la propuesta gráfica?
 - Crecimiento de la institución
 - Conocimiento para personas externas a la institución
 - Mejoras en la forma de las visitas guiadas
 - Dar a conocer la importancia de los trajes típicos en Guatemala
 - Conocimiento de la forma de difusión de información
 - Mejor difusión de la información
 - Mejorar la imagen de la institución

4. ¿Cómo cree usted que debe desarrollarse la propuesta gráfica que generará?

5. ¿Existe material impreso o digital que le permita conocer más sobre los trajes expuestos en la institución?

Figura 136: Encuesta utilizada para la realización del diagnóstico institucional



6.¿Existe algún material impreso o digital que le permita a las personas saber cómo difundir la información importante de la institución?

7.¿Con qué medios impresos cuenta la institución (afiches, carteles, brochures, volantes)?

8.¿Con qué medios digitales cuenta la institución (redes sociales, blog, pagina web)?

9.¿Quiénes son los encargados de la difusión y realización de la información tanto de materiales impresos y digitales?

10.¿Quiénes son los encargados de manejar la información para la realización de materiales gráficos informativos?

11.¿Quiénes son los encargados de realizarla planificación de la estrategia de comunicación y difusión de la institución?

Observaciones

Figura 137: Retiro de la encuesta utilizada para la realización del diagnóstico institucional

INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN



Entrevista

Guía que permite observar y recopilar la información más relevante del Museo Ixchel del Traje Indígena. Responda las preguntas de forma clara y concisa.

Edad:

Nombre:

Cargo que desempeña:

1. ¿Cuanto tiempo lleva trabajando en la institución?
2. ¿Cómo se identifica usted con El Museo Ixchel?
3. ¿Qué es lo que más le gusta del Museo Ixchel?
4. ¿Cómo puede describir al Museo Ixchel en una pequeña frase?
5. ¿Qué es lo que más le gusta hacer en la institución?
6. ¿Que cambiaría en cuanto a imagen y gráfica de la institución?
7. ¿Cuál es perfil de los visitantes más frecuentes del Museo?
8. ¿Invitaría a algún conocido para que sea parte de la institución?
9. ¿Cree usted que el material que se entrega en las visitas guiadas es eficiente para el objetivo que debe cumplir (informar, educar)?
10. ¿el material que le han entregado es de fácil comprensión?

Observaciones

Figura 138: Encuesta para investigación

ÁRBOL DE PROBLEMAS



Árbol de problemas

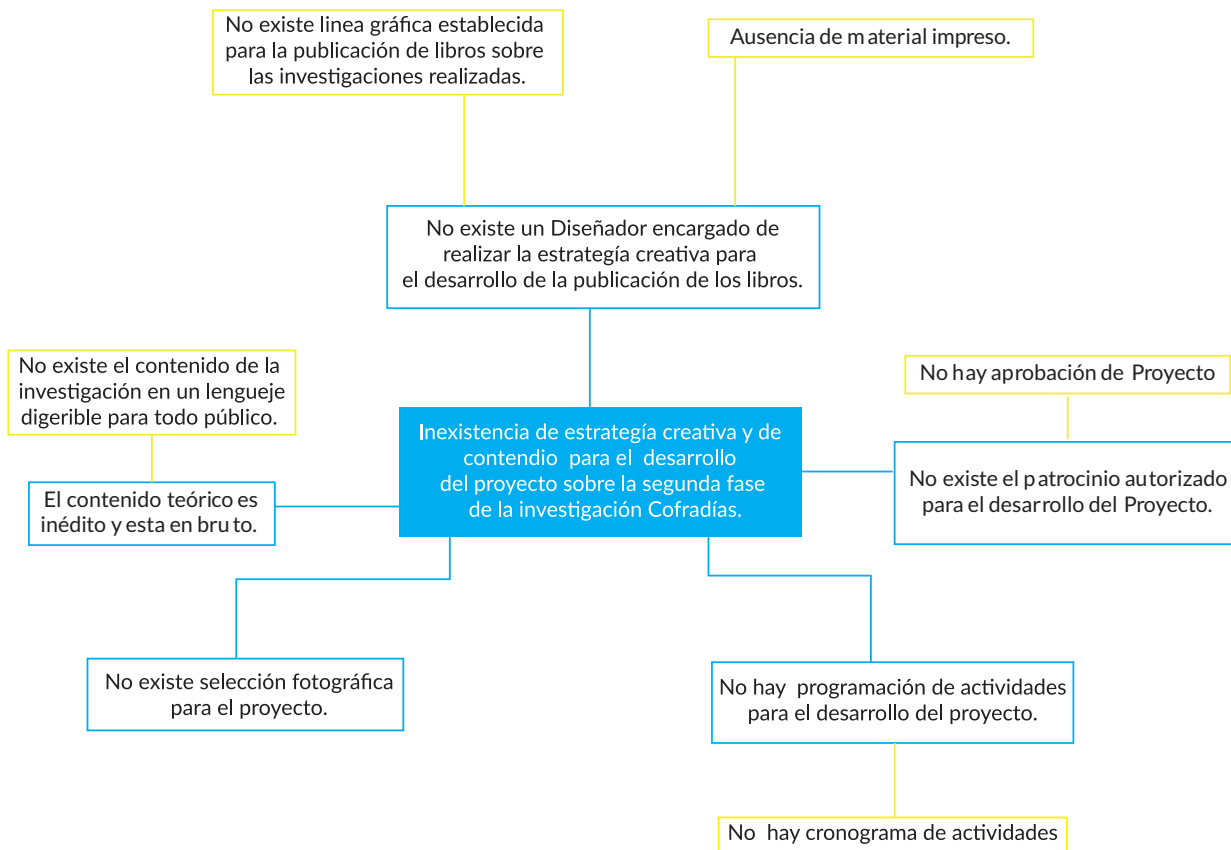


Figura 139: Árbol de problemas realizado en el diagnóstico institucional

ÁRBOL DE OBJETIVOS



Árbol de Objetivos

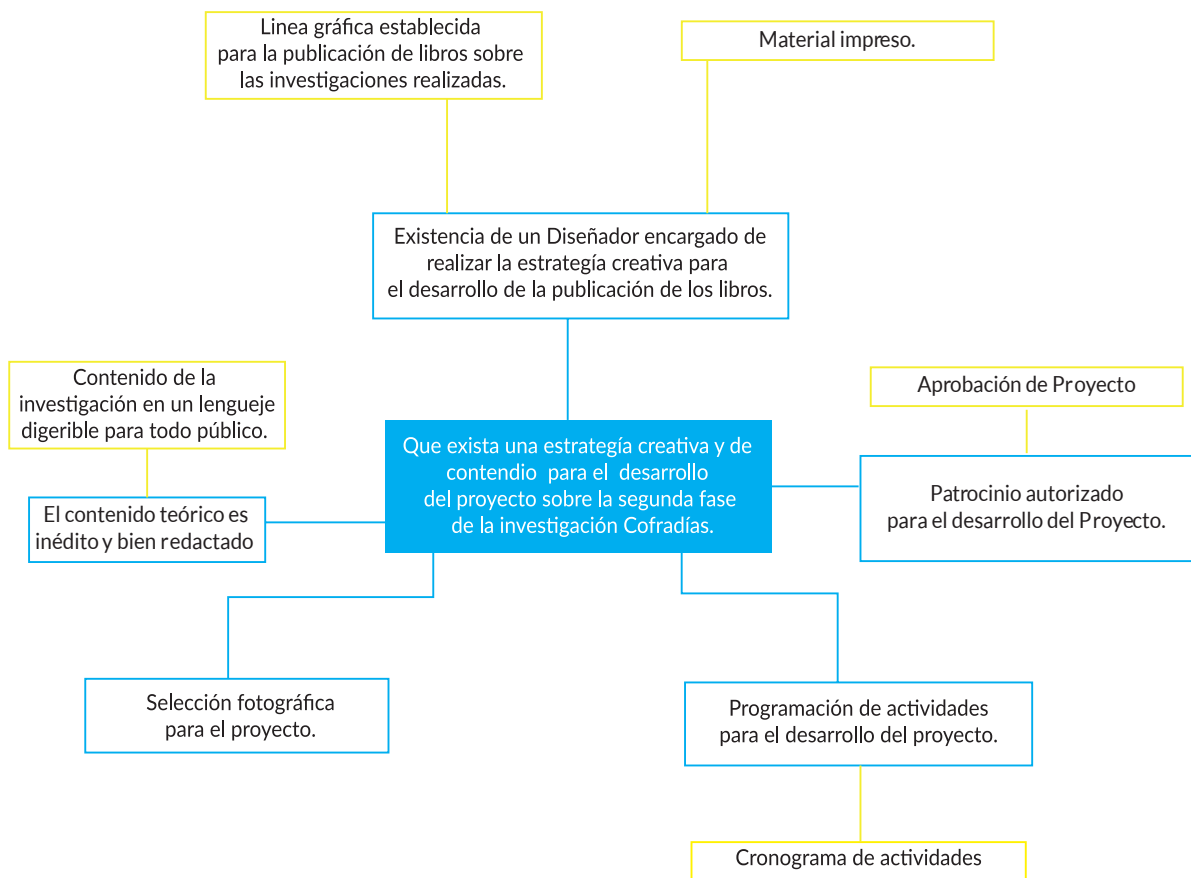


Figura 140: Árbol de objetivos realizado en el diagnóstico institucional

INSTRUMENTO DE AUTOEVALUACIÓN

Nombre de la versión	Pertinencia	Memorabilidad	Fijación	Legibilidad	Composición	Abstracción	Estñización	Identidad Visual	Diseño Tipográfico	Uso de color	RESULTADO
	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	50

Figura 141: Instrumento de autoevaluación utilizado para evaluar propuestas creativas generadas

INSTRUMENTO DE VALIDACIÓN



Instrumento de Validación

Instrumento de Observación

TEMA	SI	NO	OBSERVACIONES
CONTENIDO Se manifestó interés para saber de qué se trata el material • Alguien pidió ayuda para entender el Título del material.			
FORMATO • Se les observó comodidad al maniobrar el material • Se manifestó otra posibilidad de formato			
DIAGRAMACIÓN • Se expresó inconformidad por el uso de dos columnas • Se escucharon expresiones de desacuerdo en la diagramación del material			
IMÁGENES • Se evidenció satisfacción al visualizar las imágenes utilizadas • Alguien sugirió utilizar otro tipo de imagen			
PALETA CROMÁTICA • Se observó comodidad al visualizar los colores dentro de la diagramación • Se sugirió otra paleta cromática			
TIPOGRAFÍA • Se manifestó que el tipo de letra era inadecuado sugiriendo otro tipo • Manifestaciones de satisfacción			
INTERÉSES Y RECOMENDACIONES • Se manifestó interés por dar a conocer el material • Se manifestó el uso que podrían darle al material • Se recibieron sugerencias previo a la impresión del material • Se interesaron por fecha de publicación del material			

Figura 142: Instrumento de Observación utilizada para la validación de la propuesta gráfica con el grupo objetivo

Instrumento de Validación

Entrevista

Edad: **Nombre:** **Fecha**

Responda las siguientes preguntas y marque con un x lo que considere correspondiente según su criterio evaluativo y objetivo

1. ¿Considera que el material editorial Catálogo Cofradía II le es útil para el área en que se desempeña dentro del Museo? Sí No

2. ¿Considera que el contenido del presente material editorial: Catálogo Cofradía II es comprensible? Sí No

3. ¿El material en mención llamó su atención para la lectura? Sí No ¿Por qué?

4. Al conocer del contenido del presente material editorial, ¿lo recomendaría a otros para su lectura? Sí No ¿Por qué?

5. De acuerdo a su criterio, ¿cómo califica la diagramación del material editorial: Catálogo Cofradías II Excelente Muy bueno Bueno Regular Puede Mejorar

6. ¿Considera que el formato (8" x 8") es adecuado para su lectura y manejabilidad? Sí No ¿Por qué?

Figura 143: Entrevista utilizada para la validación de la propuesta gráfica con el personal del Museo Ixchel del Traje Indígena

7. ¿El tamaño de la tipografía (tipo de letra) es adecuado?

Sí No

8. ¿Considera que el color utilizado en el texto para diferenciar el idioma utilizado (español-inglés) es el adecuado?

Sí No

9. ¿Considera que el color utilizado en la diagramación es agradable para la lectura?

Sí No

10. Considera que las imágenes son adecuadas para ilustrar el contenido del material editorial.

Sí No

11. ¿Le interesaría contar con un ejemplar de este material editorial del Catálogo Cofradía II?

Sí No

12. ¿Considera que el material cumple con los requerimientos solicitados en cuanto a la gráfica?

Sí No ¿Por qué?

13. ¿El material elaborado cumple con los objetivos del proyecto?

Sí No ¿Por qué?

Observaciones

Figura 144: Retiro de entrevista utilizada para la validación de la propuesta gráfica con el personal del Museo Ixchel del Traje Indígena

Instrumento de Validación

Entrevista

Edad:

Nombre:

Fecha

Responda las siguientes preguntas y marque con un x lo que considere correspondiente según su criterio evaluativo y objetivo

1. ¿Qué tanto conoce usted sobre las cofradías de Guatemala?

Sí No

2. ¿Considera que el contenido del presente material editorial: Catálogo Cofradía II es comprensible?

Sí No

3. ¿El material en mención llamó su atención para la lectura?

Sí No ¿Por qué?

4. Al conocer del contenido del presente material editorial, ¿lo recomendaría a otros para su lectura?

Sí No ¿Por qué?

5. De acuerdo a su criterio, ¿cómo califica la diagramación del material editorial: Catálogo Cofradías II

Excelente Muy bueno Bueno Regular Puede Mejorar

6. ¿Considera que el formato (8" x 8") es adecuado para su lectura y manejabilidad?

Sí No ¿Por qué?

Figura 145: Entrevista utilizada para la validación de la propuesta gráfica con el grupo objetivo

7. ¿El tamaño de la tipografía (tipo de letra) es adecuado?

Si No

8. ¿Considera que el color utilizado en el texto para diferenciar el idioma utilizado (español-inglés) es el adecuado?

Si No

9. ¿Considera que el color utilizado en la diagramación es agradable para la lectura?

Si No

10. Considera que las imágenes son adecuadas para ilustrar el contenido del material editorial.

Si No

11. ¿Le interesaría contar con un ejemplar de este material editorial del Catálogo Cofradía II?

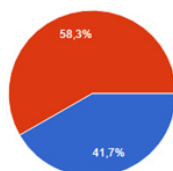
Si No

Observaciones

Figura 146: Retiro de entrevista utilizada para la validación de la propuesta gráfica con el grupo objetivo

RESULTADOS DE LAS ENCUESTAS

1. ¿Qué tanto conoce usted sobre las cofradías de Guatemala?



● Nada
● Muy Poco
● Suficiente

2. Considera que el contenido del presente material editorial: Catálogo Cofradía II es comprensible



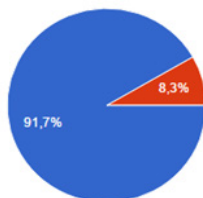
● Si
● No

3. ¿El material en mención llamó su atención para la lectura?



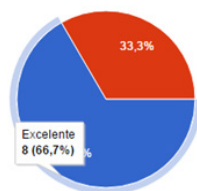
● Si
● No

4. Al conocer del contenido del presente material editorial, ¿lo recomendaría a otros para su lectura?



● Si
● No

5. De acuerdo a su criterio, ¿cómo califica la diagramación del material editorial: Catálogo Cofradías II



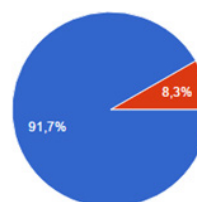
● Excelente
● Muy bueno
● Bueno
● Regular
● Puede mejorar

6. Considera que el formato (8" x 8") es adecuado para su lectura y manejabilidad



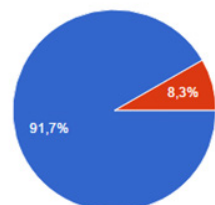
● Si
● No

7. ¿El tamaño de la tipografía (tipo de letra) es adecuado?



● Si
● No

8. Considera que el color utilizado en el texto para diferenciar el idioma utilizado (español-inglés) es el adecuado?



● Si
● No

9. Considera que el color utilizado en la diagramación es agradable para la lectura



● Si
● No

10. Considera que las imágenes son adecuadas para ilustrar el contenido del material editorial



● Si
● No

11. ¿Le interesaría contar con un ejemplar de este material editorial del Catálogo Cofradía II?



● Si
● No

COTIZACIÓN DE COSTO DE DISEÑO



Guatemala 12 de Octubre del 2016

Maria José Ortiz

A continuación sometemos a su consideración la siguiente cotización:

Catálogo

- 130 páginas
- Diseño y Diagramación en tamaño carta
- El cliente debe enviar los textos finales y fotografías a utilizar.

Total **Q13,515.00**

Retoque fotográfico

- Edición y corrección de fotografías de producto y documentales.

Cantidad	Precio Unitario	Precio por paquete
90	Q165	Q14,850

Troquel

- Diseño de empaque y troquel para caja contenedora de 3 libros
- Tamaño a definir

Total **Q7,470.00**

Atentamente,
Andrea Osuna
andreaoj@hardworkdesign.com

ANDREA OSUNA

FIRMA AUTORIZADO

*La cotización tiene una duración de 15 días.
** Se requiere el 50% de anticipo.

Figura 147: Cotización de estudio de diseño Hard Work para la realización del material editorial

COTIZACIÓN DE REPRODUCCIÓN DE MATERIAL



print studio

CREANDO UNA mejor impresión...
39 calle "C" 15-50 zona 8 Tel. 2473-6605

P/ 150791-92

Señores
MUSEO IXCHEL
Attn. Violeta Gutierrez

Estimada Violeta:

De la manera más atenta hacemos de su conocimiento nuestra propuesta por lo siguiente:

Impresión de folletos de 138 páginas en papel Bond 120 AB , con portada en cartoncillo huscky C-12 mas barniz UV brillante, armados con lomo cuadrado pegados en caliente, medida 8 x 8" cerrados

1,000.....	Q 48,500.00
2,000.....	Q 58,500.00

Precios incluyen IVA

Tiempo de entrega. Días.

Quedo a la espera de sus apreciables órdenes,

Saludos cordiales,

Jorge Vinicio Gatica
Cel 5524-3980

Figura 148: Cotización para la reproducción del material editorial

MSc. Arquitecto
Byron Alfredo Rabe Rendón
Decano Facultad de Arquitectura
Universidad de San Carlos de Guatemala

Señor Decano:

Por este medio hago constar que he realizado la revisión de estilo del Proyecto de Graduación **“DISEÑO EDITORIAL DE MATERIAL INFORMATIVO PARA LA EXPOSICIÓN 2017 COFRADÍA II DEL MUSEO IXCHEL DEL TRAJE INDÍGENA, CIUDAD DE GUATEMALA, GUATEMALA.”** de la estudiante **MARÍA JOSÉ ORTÍZ GÓMEZ** perteneciente a la Facultad de Arquitectura, carné universitario **201213794**, al conferírsele el Título de Licenciada en Diseño Gráfico.

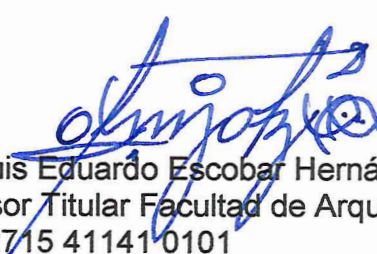
Luego de las adecuaciones y correcciones que se consideraron pertinentes en el campo lingüístico, considero que el proyecto de graduación que se presenta, cumple con la calidad técnica y científica requerida.

Extiendo la presente constancia en una hoja con los membretes de la Universidad de San Carlos de Guatemala y de la Facultad de Arquitectura, a los ocho días de febrero de dos mil diecisiete.

Al agradecer su atención, me suscribo con las muestras de mi alta estima,

Atentamente,

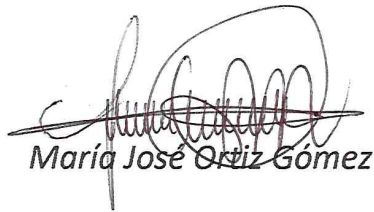
Lic. Luis Eduardo Escobar Hernández
COL. No. 4509
COLEGIO DE HUMANIDADES



Lic. Luis Eduardo Escobar Hernández
Profesor Titular Facultad de Arquitectura
CUI 2715 41141 0101
Colegiado de Humanidades. No. 4509

**Diseño editorial de material informativo para la exposición 2017 Cofradía II
del Museo Ixchel del Traje Indígena, Ciudad de Guatemala, Guatemala.**

Proyecto de Graduación desarrollado por:



María José Ortiz Gómez

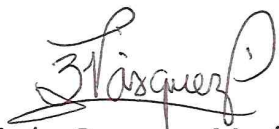
Asesorado por:



Lic. Carlos Enrique Franco Roldán



Licda. María Berthila
Gutiérrez de Melgar



Licda. Rosaura María
Vásquez Pinto

Imprímase:

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"



Arq. Byron Alfredo Rabe Rendón
Decano

