



Las Máscaras Tradicionales de Guatemala

Carlos René García Escobar

Boletín 122

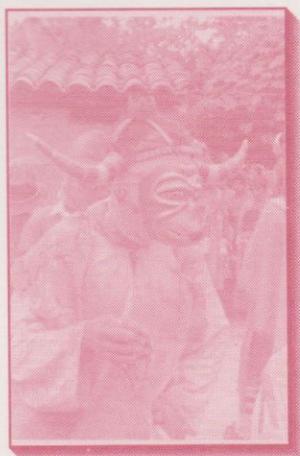
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA



1



2



3



4

Máscaras de Nahuales:

1. Toro. Totonicapán, Totonicapán.
2. Diablo, danza la serpe, Rabinal Baja Verapaz.
3. Venado. Totonicapán, Totonicapán.
4. Mico y Toro, danza de toritos. San Raimundo, Guatemala.

Fotografías del autor.

Las Máscaras Tradicionales de Guatemala

Carlos René García Escobar

Introducción

Tanto en el mundo de las danzas tradicionales guatemaltecas es apasionante su conocimiento, como en el de específicamente sus máscaras con las que se ejecutan estas danzas. Es como ir haciendo un recorrido por todo el territorio nacional con su calendario ritual y festivo de la mano, percibiendo sus movimientos, sus producciones musicales, el colorido de sus trajes, oyendo sus recitados cuando los hay, dialogando con los rostros supernaturales de sus máscaras.

Guatemala no escapa al esquema general antropológico que reconoce que todas las culturas, en todas las épocas de la historia de la tierra, han utilizado formas concretas y materiales de evasión de la realidad cotidiana para consagrarse al culto de fuerzas superiores que, de acuerdo con su cosmovisión, dominan al mundo cosmogónicamente.

Entre estas formas de culto, los procesos conceptuales originarios de lenguajes y símbolos, han producido manifestaciones abstractas y concretas como las religiones y el marco de un complejo mundo de fijaciones simbólicas.

Mitos y ritos, ceremonias cargadas de hieratismo y misticidad, arte danzario, musical, dramático, plástico,

literario, con todo y sus recursos materiales como medios concretos de expresión, han sido las formas de comunicación más completas que hasta ahora se han desarrollado en el decurso histórico de la humanidad. Se basan en una comunicación desde el inconsciente hasta la acción concreta, que forman el totum de la memoria colectiva de los pueblos.

Así es como reconocemos que en el caso de Guatemala, que forma parte de una región más amplia, concretamente Mesoamericana, el estudio de estas connotaciones culturales ancestrales debe profundizarse ahincada y adecuadamente con el objeto de

profundizar en el conocimiento de nuestras raíces culturales y de cómo se ha conformado nuestra más conspicua identidad, ahora venida a menos por los procesos contemporáneos de la modernidad, postmodernidad, globalización económica y políticas neoliberales orientadas por el Estado, que desmedran toda expresión auténtica de nuestro verdadero ser de guatemaltecos.

En el presente boletín presentamos ahora, brevemente, un estudio de la máscara guatemalteca con el objetivo de ofrecer a los lectores una semblanza de aquellas máscaras auténticas que forman parte del imaginario guatemalteco en lo que concierne a una de sus más antiguas expresiones populares y ahora tradicionales, la danza.



Danza Rabinal Achí. De frente Quiché Achí. Enero de 1999. Rabinal, Baja Verapaz. Fotografía del autor.



Pero ¿Qué es la máscara?*
¿Para qué sirve? ¿Por qué su
fascinación?

En primer lugar diremos con Arturo Castiglioni (1993-106) que :

“la máscara se adopta, a través de una concepción analógica e imitativa, para proteger al individuo por medio de una evasión de su personalidad”.

Esto quiere decir que con la máscara se cree asumir la personalidad que se aparenta con el objeto de defenderse de fuerzas adversas que no reconocen al individuo por lo que la máscara le adjudica una deseada inmunidad. Esto es también una práctica mágica porque se asume la personalidad de lo que la máscara representa ya sean figuraciones humanas, de animales o de fuerzas que representen el bien o el mal y, por lo tanto, también se imita lo que la misma máscara representa.

Las representaciones de las máscaras también están relacionadas esencialmente con divinidades o fuerzas superiores cuyas cualidades son deseadas por quienes las portan a modo de enfrentar inconscientemente las fuerzas adversas mencionadas.

Su origen está en la Prehistoria comenzando con el cambio de los rasgos faciales por medio de pinturas y otros elementos como plumas, cintas, objetos, huesos, que conforma a su vez el origen del uso de aretes, argollas, collares, etc. que inconscientemente están funcionando como amuletos, talismanes y/o “contras” en el sentido arriba dicho. La máscara actúa también como forma de hacerse invisible con el objeto de jugar, intimidar, seducir a otros y ocultarse de ellos. Pero en general actúa mágicamente satisfaciendo el deseo de asumir otra personalidad evadiendo la propia, de trasladarse a otras esferas de la realidad para así evadir la vida cotidiana que, de por sí se presenta dura, sórdida, amenazadora.

* Sobre estudios de máscaras guatemaltecas consúltense especialmente el trabajo de Lesbia Ortiz. Vid bibliografía adjunta.



*Danza La Conquista. Sololá, Sololá. Agosto de 1993.
 Fotografía de Carlo Bonfiglioli, Conaculta, México.*

Es de esta manera como nace el arte en la historia de la humanidad, porque se trata de una metamorfosis abstracta de sí mismo y de la propia realidad con fines estéticos y de satisfacción de necesidades espirituales y concretas, que en lo cotidiano es imposible. Esta metamorfosis se extiende lógicamente también hacia el mundo de lo animal y vegetal. Desde luego, se estudia en este caso el fenómeno de la metempsicosis como parte de esta situación.

En conclusión, diremos con **Miguel Covarrubias** (Pomar, 1982:11) que:

“El uso de la máscara es uno de los aspectos más interesantes de la cultura humana, y el concepto de la –máscara– la cara de un hombre o de un animal como una unidad completa, –independiente– es una de las manifestaciones más características y frecuentes en el arte de los pueblos del mundo. Ya sea como un instrumento mágico para establecer el contacto entre los espíritus y los hombres, para glorificar a un rey muerto o para personificar demonios, deidades o héroes mitológicos en ceremonias o representaciones teatrales, la máscara posee un extraño poder de sugestión sobre la imaginación. Así, la máscara es la síntesis, la esencia de la deidad, del demonio, muerto o héroe que se trata de representar...” y con **María Teresa Pomar** (1982:15)

La máscara está estrechamente vinculada a la danza y ésta puede considerarse la más rica de las formas de expresión del arte popular puesto que reúne teatro, poesía, música, danza y a veces lujosos atuendos confeccionados por hábiles manos de artesanos, máscaras y, en ocasiones, elaboradas pinturas faciales o corporales. Por la gran belleza que encierra en sí una máscara se suele segregar de su contexto e interesa solamente como objeto, pero no se debe disociar de la danza ni de la cultura a la que ésta pertenece, precisamente porque es una parte muy importante de ella.

La máscara en Guatemala

En la antigüedad de la región.

Sus raíces se hunden hacia un pasado remoto en los períodos formativos de lo protomaya. Las evidencias existentes provienen de hallazgos arqueológicos. Se las encuentra detalladas figurativamente en estelas, dinteles, murales y cerámicas que datan desde el preclásico maya incluidos los códices. Se las ha relacionado con una cultura a lo divino muy fuerte ya que según se sabe, la máscara estaba vinculada con lo religioso y lo funerario en las épocas prehispánicas, es decir, con el pensamiento mágico-religioso y el culto

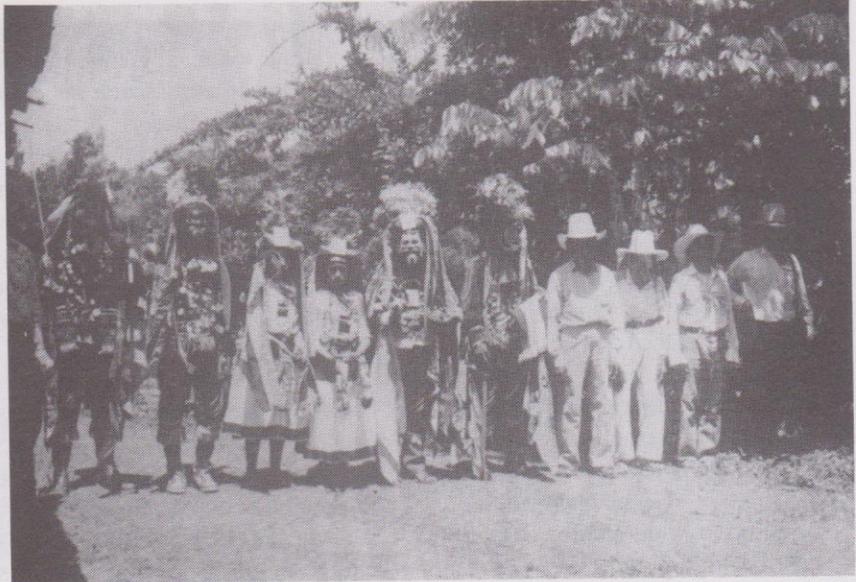


a los muertos y a los dioses. A los hombres vivos o muertos y a los dioses se les encuentra ataviados con máscaras finas generalmente. Obvio es que la máscara era utilizada en los ceremoniales de los ritos que eran dedicados sacramentalmente a los distintos cultos cosmogónicos de la cosmovisión mesoamericana.

La máscara en los tiempos coloniales

A pesar de la fuerte influencia de la cultura hispanoeuropea y su religión judeocristiana, las comunidades indígenas mantuvieron sus naturales esencias cosmogónicas aunque las disfrazaron con las nuevas creencias religiosas. A las anteriores máscaras y danzas, la gran mayoría destruidas por los fervorosos misioneros cristianos, agregaron nuevas como las de españoles, moros, santos, vírgenes, ángeles, diablos, la muerte, toros y leones africanos. Las danzas, que antes eran ritual de culto religioso ahora se convirtieron con estas y otras interpolaciones en danzas de entretenimiento en pro de la evangelización cristiana. En consecuencia, sus máscaras.

Como hasta la fecha lo es, era común en aquellos tiempos que las



*Danza de Cortez. Cubulco, Baja Verapaz. Julio de 1993.
Fotografía de Carlo Bonfiglioli, Conaculta, México.*

comunidades indígenas celebraran sus festividades religiosas de acuerdo con el calendario cristiano. Así, las fiestas religiosas se convirtieron en patronales porque se realizaban como culto al santo patrón cristiano, un miembro del santoral que la Iglesia instituyó para cada día del año. Todo dependía de la advocación santoral que le correspondía a cada pueblo colonizado.

Entonces se generalizaron las visitas a los santuarios y las romerías a las imágenes milagrosas, encajado todo esto con los ciclos agrícolas. De esa

cuenta, por cada festividad patronal proliferaron las danzas como culto religioso al santo patrón y de entretenimiento para los espectadores de la comunidad. (Sánchez Hernández, 1997: 33). Poco a poco, las esencias mítico-rituales del pasado antiguo irían cediendo espacio a las nuevas, aunque no del todo, pues sus reminiscencias aún refulgen en los rituales danzarios de finales del siglo XX.

La máscara en el Siglo XX.

La situación colonial con respecto a las danzas tradicionales y sus máscaras, en nada cambió cuando la sociedad guatemalteca organizó su vida política independiente de España. En la época republicana las dictaduras y las luchas intestinas por el poder de dominación política y económica entre conservadores y liberales, no permitieron mayores avances culturales en las poblaciones. Aunque en cierto momento, 1851, las comunidades indígenas fueron protegidas por el dictador Carrera por medio de un decreto. (Ortiz, 1993:46-47). Todo el sistema de la cosmovisión indígena producido durante la colonia no tuvo cambios. Pasar siempre dependientes de un poder a otro no tuvo otra mayor significación. De modo que en cuanto a las estructuras religiosas coloniales, tanto oficiales como populares, según se colige de las crónicas periodísticas y de



*Danza de Toritos. Mayordomo y Caporal. Agosto de 1990.
Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez. Fotografía del autor.*



las lecturas de las investigaciones de antropólogos extranjeros, la situación de cambio empezó a producirse hasta en los años de la Revolución de 1944.

Fue cuando la misma Iglesia Católica comenzó sus nuevas políticas de influencia religiosa con la penetración de la Acción Católica y sus enconos contra el comunismo ateo y el "paganismo indígena". Esto significaba socavar los cimientos de las cofradías, sustento ideológico religioso de las costumbres ancestrales de los grupos mayas, las cuales, como ya se dijo, consistían en el sincretismo religioso producido colonialmente. A ello se empieza a agregar una todavía débil penetración de orden evangélico protestante que desde la época liberal había formado sus fieles en el grupo mestizo-ladino.

Pero también, sobretodo desde la fundación del Instituto Guatemalteco de Turismo hasta la actualidad, las erróneas políticas turísticas en relación con las culturas populares que lo caracterizan desde siempre, han mermado la existencia de iconos tradicionales entré los que contamos los trajes danzarios, pero especialmente las máscaras. Caso único y especial de encomio merece la labor del antropólogo san carlista Alfredo Gómez Davis (q.e.p.d.) realizada en el departamento de Totonicapán cuando trabajó para esa dependencia.



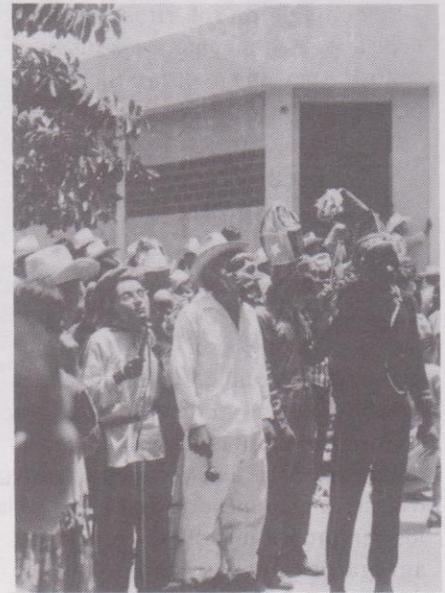
Danza de Moros y Cristianos. Cobán, Alta Verapaz. Agosto de 1995.
Fotografía del autor.

Desde los años sesenta, empezaron a desaparecer las máscaras del espectro danzario guatemalteco, debido a que por un lado los turistas compraron a sus dueños aquellas más antiguas y por lo tanto auténticas y también desde entonces, pero sobretodo en los años más duros de la guerra, la conversión de muchos bailarores al evangelismo fundamentalista provocó que las destruyeran o las vendieran al mercado interno turístico. Pocas de ellas pueden verse todavía en venta a precios turísticos en las tiendas típicas de la zona viva de la ciudad de Guatemala o bien colgadas en las paredes de oficinas de empresarios o de coleccionistas versados en éstos asuntos. Aparte de la ignorada cantidad de ellas que yace en el extranjero en las mismas condiciones.

Por otro lado fueron desapareciendo los mascareros de alcurnia para dar paso a pocos de sus seguidores, quienes elaboran máscaras especialmente para las morerías del país, aunque ya no con las técnicas y diseños antiguos como veremos más adelante.

Otros tipos de máscaras introducidas al espectro de la cultura popular danzaria desde hace unos veinticinco años son las que se usan en los convites, (desfiles originados en antiguas mascaradas o mojigangas) ahora menos tradicionales que antes, en donde se practican bailes modernos, con

música extranjera electrónica y las máscaras pertenecen a personajes variados de la televisión internacional. En este sentido, huelga el comentario



Danza Los Huastecos. Camotán, Chiquimula. ...
Fotografía de Claudia Dary.

Modos de hacer máscaras

De acuerdo con María Teresa Pomar (1982:20) se sabe que se han elaborado máscaras de distintos materiales a saber: de maderas distintas, de pieles de animales, de cera, de distintas telas, algodón, fieltro, seda, etc., de barro, materiales prefabricados como el cartón, papel, alambre, aleaciones de fierro y aluminio, hojalata, de carapachos de tortuga o armadillo.

Que además se decoran con pinturas vegetales, industriales y maque o laca. Y que se adornan con ixtle, pelo natural, crines, púas de jabalí, zaleas de borrego o chivo, cuentas y lentejuelas y cuernos naturales de venados, caprinos, bovinos y ovinos o de trapos, fierro y madera, etc.

Ella también nos ilustra (Idem:21) sobre las distintas clases de máscaras que se conocen:

"Hay varias clases de mascarar: las máscaras de "careta" que sirven para cubrir el rostro; las "máscaras



casco" que descansan sobre la parte superior de la cabeza del danzante; las "máscaras de media careta" o sea máscaras que solamente cubren la mitad superior o inferior del rostro y las de "casquete" que se colocan en la parte superior del cráneo. Igualmente existen las "máscaras de espalda" que por medio de tirantes y cinturones se sostienen en la espalda del portador a la altura de la cintura."

En Guatemala, las máscaras tradicionales son en general de madera y al estilo llamado en México "de careta" las cuales se usan en todas las danzas del país. En el etnodrama del Rabinal Achi observamos tres clases de máscaras: de careta, de casquete con velo que cubre el rostro y de espalda llamadas por los bailadores "escudos".

Para el caso guatemalteco, (**García Escobar, 1987:67**), la máscara de careta se fabrica generalmente de pino blanco, pero también se usa el cedro y el conacaste. Con el auxilio de formones y gurbias se le va dando forma al trozo de madera. Las dimensiones de los rasgos y su profundidad obedecen a la pericia de mascareros obtenida a través del tiempo y la experiencia. Luego se lija y se pinta. Al final se le ponen los ojos, que como ahora no se consiguen de vidrio, se hacen de semilla de encino,



*Danza El Costeño. Rabinal, Baja Verapaz. Junio de 1997.
Fotografía del autor.*

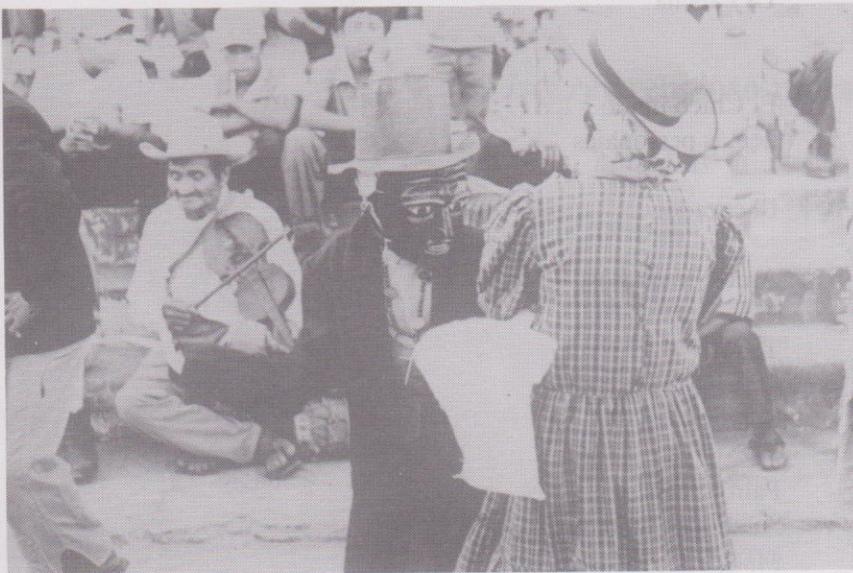
colocada por dentro con cera negra y pintada por fuera para que semeje el ojo. Algunas máscaras tienen los agujeros de la nariz y boca abiertas, pero, como es lógico, todas llevan dos agujeros bajo las cejas que sirven de canal visual para el ejecutante bailador. Los colores son de varios matices rosados. Antiguamente se usó el encarnado, herencia colonial, pero en la actualidad la pintura de aceite lo ha substituido. Para el cabello se usa el color dorado generalmente, pero también el plateado. Los cristianos en el baile de moros y

cristianos, hemos observado, usan máscaras con cabello negro. La máscara de todos modos, debe burilarse con bigotes, patillas, orejas y cabello como regla general. Las de los patrones, en el baile de toritos, deben también llevar arrugas, barba y estar dotadas de una expresión que denota seriedad. Por lo demás, para ilustrar en qué forma deben quedar terminadas son escogidas por los usuarios por su expresión, sea de contento, de seriedad, tristeza o de bravura como las de los españoles en el baile de la Conquista o las de moros en el de Moros y Cristianos. (Si se quiere abundar en detalles sobre la fabricación de máscaras consúltese Lesbia Ortiz. 1993)

Las representaciones de las máscaras en Guatemala

Las máscaras van de acuerdo con los personajes de las danzas. Encontramos diferentes tipos de máscaras que clasificamos de la siguiente manera:

1. Máscaras para personajes humanos o antropomorfos.
2. Máscaras para personajes nahualísticos y zoomorfos.
3. Máscaras para personajes religioso-moralizadores que Lesbia Ortiz (1993:113) llama "mítico-rituales (éticas-émicas).



*Danza El Chico Mudo. Rabinal, Baja Verapaz. Junio de 1997.
Fotografía del autor.*



Para personajes humanos o antropomorfas

Danza

Máscaras

Rabinal Achí	Hob Toj, Ixoc Mun Rabinal Achí, Quiché Achí "De casquete con velo": Cargador de águilas Cargador de tigres
Palo Volador	San Miguelitos o moros y cristianos
La Conquista	Espanoles, Indios, Ajitz, Rey Kikab, Tecún Umán Las malinches, los príncipes
El Venado	Espanoles, capitanes o zagales, el viejo y la vieja
Moros y Cristianos	Rey moro, rey cristiano Moros, cristianos, gracejo moro, gracejo cristiano
Toritos	Mayordomo, caporal, señoritas, negros, vaqueros
Viejitos o Huehuechos	Viejos y viejas
El Costeño	Costeños, patrones, La Pancha
El Chico Mudo	El Chico mudo y los demás personajes
Los Animalitos	El cazador
Pascarines	Amos, Vaqueros
Xecalcojes	Todos
Ixcampores	Todos
Mexicanos	Patrón, Mozos, Adelita o Guadalupe, Margaritas (Máscaras con lentes oscuros)



Máscaras de personajes nahualísticos y zoomorfas

<i>Danza</i>	<i>Máscaras</i>
Rabinal Achí	“De espalda”: Cargador del escudo de Aguilas Cargador del escudo de Tigres
Palo volador	Monos
El Venado	Venados, León, Tigre, Perro, Micos
La Conquista	Tecún Umán Ajitz
Toritos	Los Toros
El Costeño	Toro
Los Animalitos	Danta, jabalí, coche de monte, coyote, zorrillo mapache, pizote, ardilla, conejo, toro y/o buey
Pascarines	Toro
Mexicanos	Toro
La Sierpe	“Armatoste”: La Sierpe

Máscaras religioso-moralizadoras

<i>Danza</i>	<i>Máscaras</i>
De Diablos	Diablos
24 Diablos	Diablos, el angel, la muerte, el ánima
La Conquista	Los Ajitz
Gigantes	“Armatostes”: Gigantes blancos Gigantes negros
Cabezones o Cabezudos	“De casco”: Cabezones



Morerías y mascareros

El asunto de las morerías en Guatemala es bastante peculiar, ya que no existen en otros países, salvo en El Salvador en donde sabemos que existe una en San Antonio Abad, San Salvador.

Según el Dr. Jesús Jáuregui, (en grabación magnetofónica del autor, 1998) las morerías han funcionado como elementos estandarizadores de las tradiciones vestuarias de las danzas guatemaltecas y que esta particularidad homogenizadora de detalles como vestuarios, máscaras y parafernalia en general que la morería ha impuesto no existe en México. Añade que esto le quitaría a los mexicanos su personal creatividad en elaborar y vestirse con sus propios atuendos en sus distintas danzas.

Como ya hemos demostrado en otro trabajo (García Escobar, 1987) las morerías guatemaltecas, en tanto talleres exclusivos para la confección de trajes y máscaras para las danzas tradicionales surgieron en los albores del siglo XVII, si no antes, pues se basan en antiguas tradiciones prehispanicas mesoamericanas de alquileres de plumas y utensilios para las mismas. Esa ha sido su función siempre. Se desarrollaron en los siglos XVIII y XIX y así llegaron hasta nuestros actuales tiempos. Si bien es cierto, el asunto del alquiler es un negocio como tal, la morería ha sido parte de la ejecución danzaria ritual en ciertas regiones del país hasta ahora, por lo que su permanencia seguirá vigente por mucho tiempo más. Precisamente en Totonicapán, hace pocos años, hubo de rescatarse por el antropólogo Alfredo Gómez Davis, la morería de la cabecera departamental, para lograr rescatar el haz de danzas tradicionales que allí ya no se practicaban y que ahora continúan siendo orgullo de ese departamento y del país.

En otras regiones, como en el departamento de Baja Verapaz, no existen morerías, y muchos danzantes han elaborado desde tiempos pasados vestuarios y máscaras que se conservan como reliquias por sus poseedores y se continúan utilizando en sus propias

danzas. Sin embargo, para sus danzas de Toritos, hemos observado que han viajado a Totonicapán para el alquiler de ese vestuario y sus máscaras. Igual ocurre en el Oriente del país, en departamentos como Chiquimula y Jutiapa en donde los mismos portadores de la tradición danzaria elaboran sus propios vestuarios y los conservan desde épocas anteriores como reliquias de sus cofradías de baile.

En cuanto a los mascareros, ya pocos existen en el país. Anteriormente, desde hace unos veinte años aproximados, al mascarero aún se le encontraba ligado estrechamente a la morería, pero actualmente se ha separado de ella y trabaja independientemente convirtiéndose en un "tallador por encargo de máscaras, imágenes y figuras", esto al menos en el área K'achikel. (Diana Ligia Letona et al. 1995). Para ella y su equipo de investigación:

"El mascarero responde a esa demanda de su creación artística manual, como una forma temporal de satisfacer sus necesidades de subsistencia, convirtiendo entonces "la máscara" en un producto con fines comerciales. En ese cambio de fines el objeto, producto de su creación, pierde

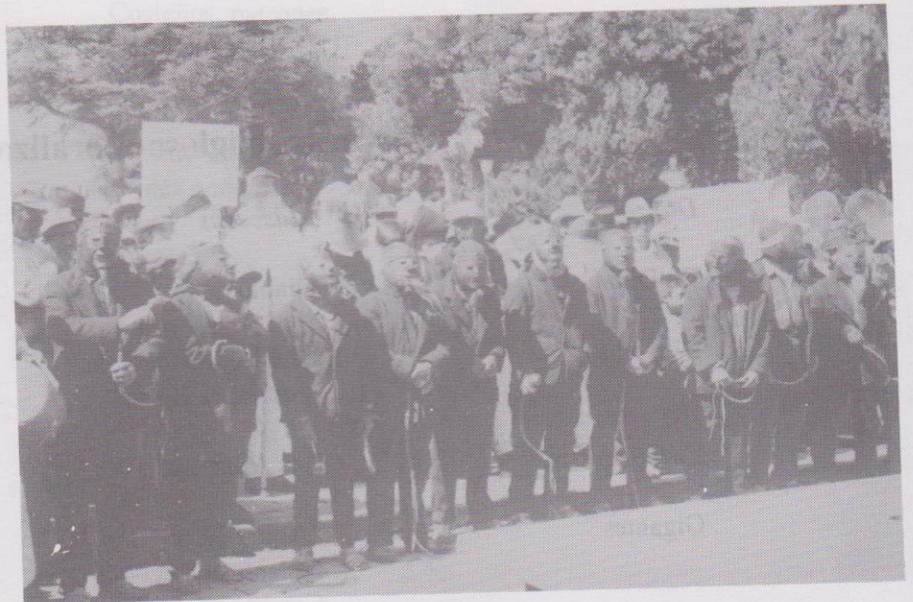
el significado histórico que, según referencias, no es de tipo económico. Al tener otro significado su creación, propicia que ahora se encuentre con suma frecuencia en las paredes de casas, centros turísticos, mercados, etc."

Según nuestras observaciones de campo está ya ocurriendo lo mismo en otras regiones del país donde existen morerías. (Totonicapán, Quiché y alta Verapaz como las más importantes).

De acuerdo con Lesbia Ortiz (1993:56) y García Escobar (1996:76) reproducimos un mapa de los lugares donde se encuentran mascareros hasta 1996.

Algunas conclusiones

La producción de máscaras es una artesanía y como tal adolece de los problemas sociales, económicos y culturales que sufren actualmente las artesanías en general. Deterioro de sus valores inducido por el sistema general que imponen los sectores hegemónicos. Es decir, para el caso de los mascareros, alza inflacionaria que afecta los precios en general. Erróneas políticas en el uso de las maderas explotables de los bosques cuando, en lugar de favorecer



Danza Los Xecalcojes. San Miguel Totonicapán, Totonicapán. Año de 1993.
Fotografía del autor.



ampliamente a los grandes madereros en la tala de los bosques y hasta en el contrabando de maderas, se afecta al artesano que utiliza pequeños trozos de madera en mínimas cantidades para la elaboración de sus máscaras, al prohibírseles o al vendérselos en altos precios. El escaso conocimiento del valor económico de sus productos por lo que no incluye su conocimiento, fuerza y tiempo de trabajo en su venta. Las influencias religiosas fundamentalistas que deprecian el significado histórico y profundo de su producto. El desinterés de sus descendientes debido a que la mascarería sólo les reporta gasto de

fuerza y tiempo de trabajo sin mayor monto remunerativo que les satisfaga plenamente sus necesidades y, entre otros más, las exigencias del mercado turístico e internacional institucionalizado que trata de imponer diseños no tradicionales y explota su producción. Esto sólo para mencionar algunos problemas. Otros más pueden colegirse a lo largo de esta exposición. Las artesanías en general, y en nuestro caso, las danzas y las máscaras, como factores productores de identidad histórica, cultural, simbólica, de cohesión social, deben ser objeto de una profunda reflexión que valore no sólo estos productos sino a sus productores,

los portadores auténticos de estas tradiciones, frente a un futuro próximo e incierto que amenaza con su extinción.



Danza la Sierpe. Rabinal, Baja Verapaz. Junio de 1997. Fotografía del autor.



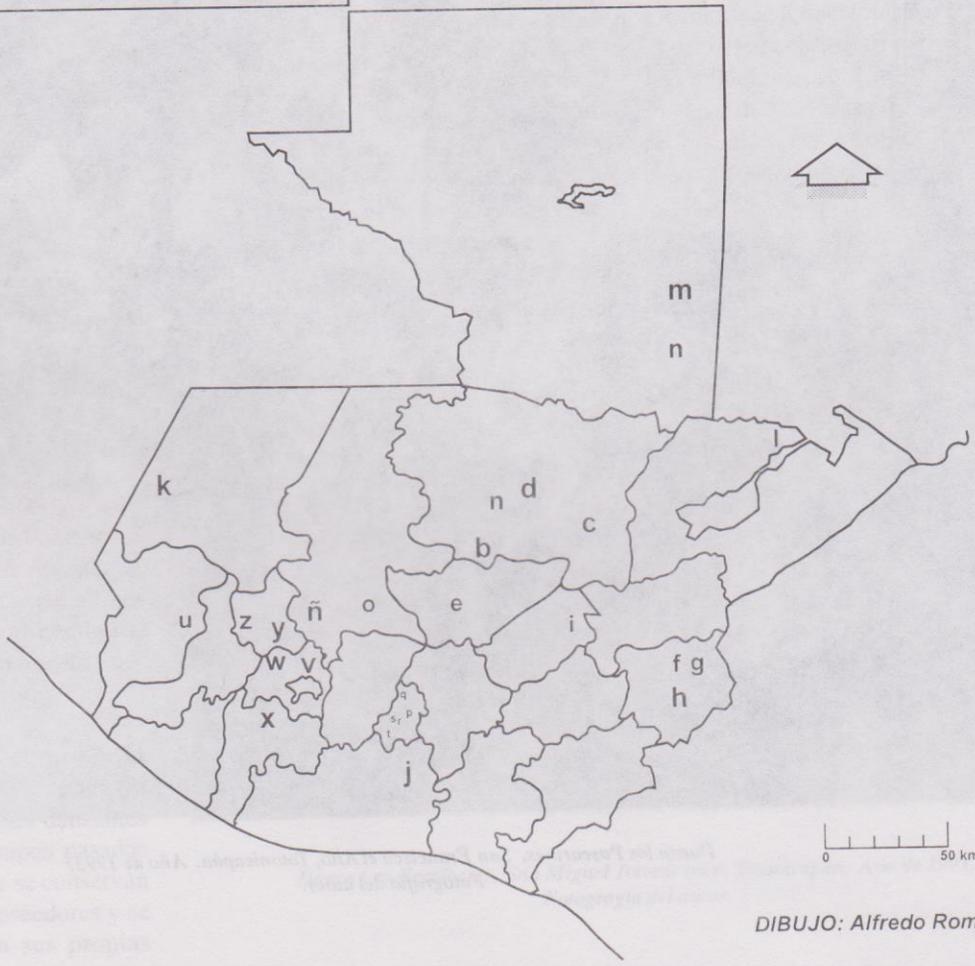
Danza los Pascarines. San Francisco el Alto, Totonicapán. Año de 1993. Fotografía del autor.



Alta Verapaz:	a. b. c. d.	Cobán Tactic Senahú San Pedro Carchá
Baja Verapaz:	e.	Rabinal
Chiquimula:	f. g. h.	Jocotán Camotán Quetzaltepeque
El Progreso:	i.	San Agustín Acasaguastlán
Escuintla:	j.	Palín
Huehuetenango:	k.	Jacaltenango
Izabal:	l.	Livingston
Petén:	m. n.	Dolores San Luis
Quiché:	ñ. o.	Chichicastenango Joyabaj
Sacatepéquez:	p. q. r. s. t.	Antigua Guatemala Sumpango Ciudad Vieja San Miguel Dueñas San Antonio Aguas Calientes
San Marcos:	u.	San Pedro Sacatepéquez
Sololá:	v. w.	Sololá Nahualá
Suchitepéquez:	x.	San Bernardino
Totonicapán:	y. z.	Totonicapán San Cristóbal Totonicapán

Mascareros

En distintas regiones de la República de Guatemala.
Tomado del Atlas Danzario de Guatemala CEFOL - DIGI - USAC 1996



DIBUJO: Alfredo Román Morales



BIBLIOGRAFIA

Behind The Mask in Mexico.

1988 Janet Brody Esser, Editor.
Museum of International
Folk Art. Museum of New
Mexico Press. Publishers.

Castiglioni, Arturo.

1993 **Encantamiento y Magia.**
Fondo de Cultura
Económica. 3ª Reimpresión
de la 2ª. ed. en español.

Cuadernos de la Cultura Popular.

Editor Adriano Corrales
Arias. Centro Cultural
Español (ICI). Asociación
Nacional para el Desarrollo
y la Promoción de las
Culturas Populares
ANACUPO. San José, Costa
Rica. Sin año de edición.

García Escobar, Carlos René.

1987 **Talleres, Trajes y Danzas
Tradicionales de Guate-
mala. El caso de San
Cristóbal Totonicapán.**
Diario El Gráfico. Revista
del Domingo . 17 de
Septiembre, pág. 6

et.al

1996 **Atlas Danzario de Guate-
mala.** DIGI-USAC-
CEFOL. Edit. Cultura, 1ª.
Edición. Guatemala.

Góngora, René.

1995 **Las máscaras de Abaj
Takalik, tesoro cultural de
Guatemala.** Diario El
Gráfico. Revista del
Domingo. 17 de Septiembre
pag. 6.

Letona Avendaño, Diana Ligia et al.

1995 **Estudio etnológico de la
máscara kaqchikel. Un
acercamiento a su
simbología.** Informe final
presentado a la Dirección
General de Investigación de
la Universidad de San Carlos
de Guatemala.

Levi-Strauss, Claude.

1987 **La vía de las máscaras.**
Siglo XXI editores. 3ª. Ed.
En español. México.

Luján Muñoz, Luis.

1971 **Notas sobre el uso de
máscaras en Guatemala.**
Guatemala Indígena 6 (2-3)
Guatemala, págs. 127-147.

Máscaras de Guatemala.

1985 Programa Permanente de
Cultura de la organización
Paiz y Biblioteca Nacional
de Guatemala. Guatemala,
30 p.

Máscaras y morerías de Guatemala.

1987 Publicación del Museo Popol
Vuh. Universidad Francisco
Marroquín. Guatemala. p.
135.

Mendoza, Eduardo.

1996 **Los Elegidos. Líderes,
Pastores, Iluminados y
Consejeros que abusan.** 1ª.
Edición. Edit. Artemis/
Edinter, Guatemala.

Monteforte Toledo, Mario.

1978 **Máscaras guatemaltecas.**
Tradiciones de Guatemala.
Guatemala, CEFOL, USAC,
(9-10), págs. 223-228.



Ortiz Martínez, Lesbia.

1993

**Máscaras y Religión
(Estudio antropológico).**

1ª. Ed. Col. Tierra Adentro
Vol. 16. Subcentro Regional
de Artesanías y Artes
Populares. Guatemala.

Pomar, María Teresa.

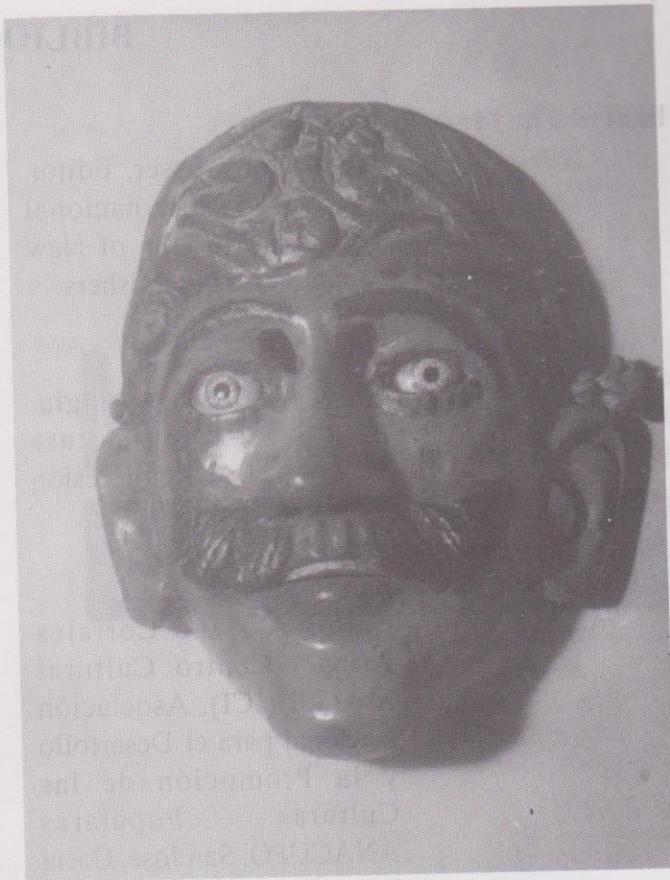
1986

**Danza-máscara y rito-
ceremonia.** 2ª. Ed. Fondo
Nacional para el Fomento de
las Artesanías, FONART.
México.

Sánchez Hernández, Carlos A.

1997

**Máscaras y danzas
tradicionales.** 1ª. Ed. Col.
Cuadernos de Cultura
universitaria No.14. UNAM,
México.



MASCARAS URBADAN. Colección Pedro Coronel.



Danza de Mexicanos. San Miguel Totonicapán, Totonicapán. Año de 1986.
Fotografía del autor





El autor en el papel del vasallo Ruperto en la Danza de Moros y Cristianos El Español. Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Año de 1990. Foto de Rolando Alesio.



Dibujo espontáneo de una máscara de moros y cristianos del artista Roberto Cabrera, para el autor. Año 1997.



Boletín No. 122/1999

Director:

Celso A. Lara Figueroa.

Investigadores titulares:

Celso A. Lara Figueroa.

Ofelia Columba Déleon Meléndez.

Alfonso Arrivillaga Cortés.

Carlos René García Escobar.

Investigador musicólogo:

Enrique Anleu Díaz.

Investigadora pretitular:

Aracely Esquivel Vásquez.

Investigadores interinos:

Mirna Annabella Barrios Figueroa.

Julio Taracena Enríquez.

Area de fotografía:

Jairo Gamaliel Cholotío Corea.

Revisión de estilo y asistencia editorial:

Guillermo Alfredo Vásquez González.

Diagramación de interiores:

Enrique Rodas Reyes.

Diseño de cubiertas:

Jaime Homero Solares Rodríguez.

Centro de Estudios Folklóricos
Universidad de San Carlos de Guatemala
Avenida La Reforma 0-09, zona 10
Tel/fax: 331-9171 - 361-9260



Máscaras para la Danza de Napoleón, Siquinalá, Escuintla. Foto del autor, 1993.