



LEY DE TEATROS

HISTORIA MEXICANA

ARCHIVOS DE LA CIUDAD

La otra historia del retablo -2-

La genealogía oculta de las soberanas del puente en la dinastía Rosete Aranda

Por Elvia Mante

Proyecto: Lo que no se nombra no existe: Las mujeres en el arte de los títeres. Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA 2023-2026)

La otra historia del retablo

*La genealogía oculta de las soberanas del puente
en la dinastía Rosete Aranda*

Por Elvia Mante

Proyecto: Lo que no se nombra no existe: Las mujeres en el arte de los
títeres. Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA 2023-2026)

La otra historia del retablo:

*La Genealogía oculta de las soberanas del puente en la
dinastía Rosete Aranda*

© Elvia Mante

Derechos Reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos), sin el permiso previo y por escrito de la titular de los derechos de autor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

Para derechos de montaje y representación escénica:

Las puestas en escena, lecturas dramatizadas o ejecuciones públicas de los textos contenidos en este volumen están sujetas a los derechos de autor vigentes. Para solicitar autorizaciones, favor de ponerse en contacto directamente con la autora a través de:

elviamante57@gmail.com o <https://mujeresenelartedelostiteres.com>

Primera edición: Agosto, 2026

Registro INDAUTOR: en trámite

Editado en México / Made in Mexico

Esta obra fue realizada con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA 2023-2026) del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC) como parte del Proyecto “Los que no se nombres no existe: Las mujeres en el arte de los títeres”

Agradecimiento

Esta obra fue realizada con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC).

Mi más sincero agradecimiento a las mujeres que abrieron camino en el arte de los títeres en México: maestras, empresarias y titiriteras del pasado, creadoras excepcionales que dejaron huella en nuestra historia y cuyos nombres hoy nos encargamos de restituir y defender.

*"Las mujeres siempre lo han hecho todo
y han contribuido en todo.
No es de la historia vivida
de donde las mujeres han estado ausentes,
sino de la historia escrita
de donde han sido borradas."*

*Kate Mosse
Escritora británica*

Agradecimiento.....	4
Introducción.....	8
CAPÍTULO 1. El Suelo de la Identidad y la Encrucijada del Retablo (1818 – 1849).....	13
1.1 EL ESPEJO DEL RETABLO Y EL NACIMIENTO DE UNA IDENTIDAD	13
1.2 LA HERENCIA ANTES DE LOS ARANDA: LA FISURA DE LOS TEATRILLOS INDEPENDIENTES	15
1.3 EL HORIZONTE DEL ESPLENDOR: LOS RIELES Y LA MASA TITIRITERA	18
CAPÍTULO 2. Las Manos de Barro: María de la Luz y el Desmontaje del Mito (1835 – 1850).....	21
2.1 EL CAREO HISTORIOGRÁFICO: LAS INCONSISTENCIAS DE LOS INICIOS .	21
2.2 LA HERENCIA MATRILINIAL DEL BARRO: DE LA MADRE CERAMISTA A LA INGENIERÍA DEL ARTE SACRO	26
2.3 LA ERRANCIA Y EL MITO DEL “IMPULSOR COMERCIAL” (1835 – 1850)	34
CAPÍTULO 3. La Cordillera del Retablo: Legalidad y la Masa Titiritera (1860 – 1879).....	36
3.1 EL CENSO DE LA PERIFERIA: EL MAPA DE LAS OTRAS COMPAÑÍAS...	36
3.2 EL ANACRONISMO DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA: EL MITO DEL MAESTRO ITALIANO Y LA MIOPÍA DE LA ENCICLOPEDIA.....	40
3.4 LAS MUJERES ARANDA Y BENITO JUÁREZ: EL MATRIARCADO AL FRENTE (1867 – 1879).....	44
CAPÍTULO 4. El Esplendor Industrial y el Relevo de las Madres (1880 – 1912).....	47
4.1 EL RELEVO Y LA ASFIXIA JURÍDICA DE LA “TROPA” INVISIBLE.....	47
4.2 LAS MÚLTIPLES CARGAS: EL CENSO DE LAS TRABAJADORAS DE LOS HILOS (1881 – 1890).....	49

4.3 LA IMITACIÓN Y EL ESPEJO DEL PODER CULTURAL (1888 – 1906)	54
4.4 EL CENSO DE LA RESISTENCIA EN EL NUEVO SIGLO (1906 – 1910) ...	58
4.5 EL DESPOJO LEGAL Y LA SOBERANÍA OCULTA DE LAS VIUDAS (1911 – 1918)	60
4.6 EL RELEVO DE LA TERCERA GENERACIÓN: EL MATRIARCADO DEFINITIVO (1919 – 1941)	62
4.7 EL OCASO MATERIAL Y LA FRAGMENTACIÓN DE LOS BAÚLES (1937 – 2005)	65
CONCLUSIÓN: REPARAR EL RETABLO DE LA MEMORIA.	68
GENEALOGIA DE LA DINASTIA ROSETE ARANDA	71
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
Acerca de la autora	76

Introducción

*«El verdadero debate no es borrar el pasado,
sino decidir qué historia queremos que nos represente».*

Veka Duncan, Historiadora de Arte.

Haber bajado a las fosas del archivo colonial en el primer tomo de esta serie, *«La otra historia del retablo: La genealogía oculta de las dueñas y empresarias de las comedias de Muñecos de la Máquina Real del Virreinato»*, nos obligó a romper con creencias androcéntricas erróneas pero repetidas hasta el cansancio. Al utilizar la perspectiva feminista sobre los legajos de la Nueva España, descubrimos que el teatro de objetos en nuestro país poseía antecedentes de un valor técnico, legal y logístico extraordinario. La historia, a través de documentos, nos demostró que antes de que el siglo XIX trazara sus propias carpas, ya existían dinastías enteras de mujeres que firmaban las licencias virreinales, coordinaban macro-giras extenuantes y adaptaban viviendas para transformarlas en recintos estables para funciones de Máquina Real. Muchos de los cuales, o algunos similares a ellos, siguieron acogiendo teatro y títeres antes o durante el porfiriato.

A pesar de los tiempos convulsos y los cambios políticos del país, Felipa Estrada, quien en 1812 declaró tener más de 40 años de oficio aprendido de su madre, obtuvo en 1821 licencia para representar. Y no fue la única; también José Yturriaga, Josef Rincón, José María Casabona, Gregorio Martínez, Ignacio Estela Jerusalén, Mariano Joaquín Lizalde, Gaspar Ortuño y Camilo Faustino Islas operaron como autores, directores y dueños de la Máquina Real de Comedias de Muñecos. Incluso en 1814, Ignacio

Miranda solicita licencia para abrir su escuela de títeres, aun con el estallido de la Independencia (Maya Ramos, 2010).

Lamentablemente, la historiografía oficial suele ignorar o descartar este sustrato colonial, prefiriendo relatar el devenir decimonónico como un milagro espontáneo, o por la iluminación que nos trajo un “extranjero” que en nuestros días los historiadores se cuestionan si realmente lo fue. La praxis del oficio nos obliga a mirar al revés: ninguna tradición cultural florece en el vacío absoluto. Las condiciones materiales, la asimilación de la técnica y la madurez del público que veríamos estallar en el México independiente se sembraron en ese pasado del retablo periférico, el que se hacía al margen del Coliseo o de la Ciudad de México.

Bajo este suelo fértil y densamente poblado de memoria, el siglo XIX abrió las compuertas a una escala sin precedentes. Como documenta de forma precisa la investigadora Yolanda Jurado Rojas (2019, p. 27) en sus estudios sobre el entretenimiento del siglo XIX, durante el porfiriato (1876-1911) se desarrolló un teatro de títeres escenificado en plazas públicas y en los teatros de las principales ciudades; la aceptación fue tal que surgieron varias compañías de titiriteros (y para que quede claro, también de titiriteras) que ofrecían diversión en las zonas urbanas y rurales, y que alcanzaron un poder cultural preponderante sobre otras diversiones populares de la época.

Sostener este poder cultural hegemónico implicó, para las mujeres de la materia animada, una sutil pero feroz resistencia contra el ordenamiento jurídico de su tiempo. La autonomía económica y de litigio que Felipa Estrada y sus contemporáneas ejercieron entre 1700 y 1821 —amparadas por el antiguo derecho castellano y las Leyes de Toro, que blindaban sus dotes, herencias y patrimonios (Elvia Mante, 2026)— comenzó a desmoronarse con el nacimiento de la nación. Entre 1821 y 1850, las primeras décadas independientes sumieron al país en un desorden financiero que

sepultó el uso de las dotes y, con ellas, el principal escudo legal de las creadoras, dejándolas a expensas de la tutela conyugal o masculina.

Esta exclusión se institucionalizó con el triunfo del Estado liberal y la promulgación de la Constitución de 1857. Al amparo del influjo civil napoleónico, el nuevo orden burgués privó formalmente a las mujeres de la ciudadanía en su artículo 34, utilizando un término genérico que en la práctica legal e histórica de esa época las excluía tanto de la ciudadanía como de derechos políticos como el voto y, mediante los códigos civiles subsecuentes, las despojó de su capacidad jurídica pública, condenándolas a la minoría de edad legal: no podían firmar un contrato, trabajar ni pisar un tribunal sin la licencia escrita del esposo o algún varón de la familia. Hubo que esperar hasta la Ley de Relaciones Familiares de 1917 para que este yugo comenzara a revertirse, y no fue sino hasta el Código Civil de 1928 cuando las mexicanas alcanzaron, al fin, la mayoría de edad jurídica y la igualdad civil plena; un largo camino de emancipación que no culminaría sino hasta la reforma federal de 1953, cuando las mujeres obtuvieron el acceso definitivo a la ciudadanía constitucional plena y al derecho al voto.

Este esplendor porfiriano, por lo tanto, no le perteneció a un solo nombre ni fue un proceso terso. Fue un fenómeno expansivo que arropó a diversas y valiosas iniciativas artísticas relacionadas con la materia animada, donde los títeres de hilo cruzaron fronteras para mezclarse con las variedades de las carpas independientes, los espectáculos ecuestres y programas incluidos en los circos de tradición familiar. Y aunque en dimensiones, permanencia y número de baúles nadie logró compararse con el fenómeno de Huamantla, resulta vital entender que su éxito no fue una anomalía aislada, sino la cumbre más alta de una cordillera teatral que ya habitaba las rutas de nuestra tierra, un ecosistema escénico sostenido palmo a palmo por las mujeres que compartieron los

caminos, armaron las máquinas teatrales o abrieron salas estables de teatro, manteniendo viva la tradición de los títeres.

Esta investigación pretende dar honor a quien honor merece: las múltiples compañías que existieron antes y durante los mas de 100 años de la familia Aranda y los Rosete Aranda, y a las mujeres que fueron las iniciadoras y artistas de la misma y cuyos nombres e historias no se han enfatizado lo suficiente.

Pasemos, entonces, a dismantelar los mitos de este nuevo siglo. Es hora de subir a los pasos de gato y mirar de frente a las dueñas de las manos que sostuvieron el imperio de los hilos. Conozcamos a las verdaderas soberanas del puente.

No me voy a detener mucho en hablar de la historia de la compañía, que bastantes investigadores lo han hecho ya, desde el acceso directo a documentos o entrevistas a sus descendientes en algún momento. Yo, buscando la historia de las mujeres en la compañía, solo quise cruzar algunos de esos datos y establecer una cronología que me permitiera comprender su historia desde el feminismo, lo cual me llevó también a dudar de algunas aseveraciones que han contribuido a sustentar el mito.

¿Quiénes fueron los Rosete Aranda? Una compañía de títeres que surgió como empresa familiar en Huamantla, Tlaxcala en 1835, que alcanzó su mayor esplendor 30 años después con la segunda generación al mando, entre 1870-1912: 200 personas en nómina, 5,000 muñecos, 200 argumentos o libretos, escenario de 3 puentes, giras a Centroamérica y Estados Unidos, funciones para Antonio López de Santana, Benito Juárez, Porfirio Díaz, entre otros logros. Y una tercera etapa, hacia 1943, cuando la razón social se le vende a Carlos V. Espinal, quien encamina los espectáculos a “la modernidad”, con música grabada, efectos lumínicos y cámara negra, llevándolos a la televisión con un programa de Ópera con

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

títeres hasta que él muere y sus descendientes venden los muñecos a Bellas Artes y otros se donan a la Universidad de Colima.

Una vez dicho esto, empecemos a contextualizar a partir de lo que los historiadores han dicho a lo largo del tiempo. Debido a la falta de documentos, donde más se contradicen es en los orígenes de la empresa.

CAPÍTULO 1. El Suelo de la Identidad y la Encrucijada del Retablo (1818 - 1849)

1.1 El espejo del retablo y el nacimiento de una identidad

Para entender la enorme aceptación que tuvieron las compañías del siglo XIX, no podemos mirar únicamente la técnica de sus muñecos o la cantidad de los mismos; hay que mirar el corazón de un país que estaba naciendo. El paso del Virreinato al México independiente trajo consigo una urgencia profunda: la necesidad de saber quiénes éramos. Y resulta que el teatro de objetos fue uno de los primeros y más poderosos dispositivos para moldear esa fisonomía propia e intransferible.

El fenómeno fue puramente dialéctico: no es lo mismo saberse mexicano que verse representado, como tal, en un escenario.

Durante la Colonia, la sociedad estaba rígidamente separada por las taxonomías raciales de las castas —el mestizo, el cambujo, el saltapatrás—. Sin embargo, en el México independiente, el oficio y el espectáculo de los autómatas gozó del favor del público de todos los estratos sociales. La gente abarrotaba los llamados "jacalones", "barracas" o "teatrillos" —términos utilizados de forma despectiva por cronistas de élite como Manuel Gutiérrez Nájera o Enrique de Olavarría y Ferrari—. Estas estructuras desmontables de madera, tela o lámina se multiplicaron gracias a una flexibilización en las normativas y permisos civiles de los nacientes municipios, que vieron en estas actividades una oportunidad de recaudación fiscal y una vía de desahogo para el pueblo. En las afueras de los

mercados, en las escuelas y en las plazas públicas, estas marionetas se convirtieron en un espejo. Los espectadores acudían al teatrillo y a las carpas para mirar sus propias costumbres, sus caricaturas y descubrir, asombrados, el rostro de una identidad naciente que los diferenciaba y los hacía únicos.

Los títeres tuvieron la genialidad y la intuición de transformarse en esos tipos sociales que animaban las calles cotidianas: el lépero, el catrín, la china poblana, el aguador y el gendarme. El espectáculo se nutría directamente del clamor y del gusto popular, vistiendo a los muñecos con el Cuadro de Costumbres y los episodios nacionales para construir una memoria colectiva.

Esta historia, sin embargo, no fue lineal ni sencilla. Las crónicas de 1810 nos relatan que, en vísperas del levantamiento armado, la gente se divertía celebrando el cumpleaños del monarca español Fernando VII (Almanza, s.f.). Pero una vez iniciado el movimiento insurgente, el teatro formal se mantuvo a base de miserias y el público le volvió la espalda durante los once años de guerra (1810-1821). En esos primeros años de vida soberana, las obras de actores legítimos seguían importándose de Europa, nutriendo los escenarios con dramas traídos de España e Italia. El suelo que pisaba la nueva nación estaba cambiando por completo, y las compañías independientes tuvieron que buscar sus propias fisuras en el orden legal para sobrevivir.

1.2 La herencia antes de los Aranda: La fisura de los teatrillos independientes

En la época colonial, las titiriteras tenían un pie en el escenario y otro en el juzgado. Vivían bajo el acoso absoluto del Coliseo Real, que retenía el monopolio económico, y bajo el ojo fiscalizador de la Inquisición. Sin embargo, al arrancar el siglo XIX, los muñecos comenzaron a morder el orden establecido mucho antes de que se consolidaran las grandes dinastías de mediados de siglo.

El archivo registra cómo, hacia 1818, el titiritero Fernando Campusano fue castigado por las autoridades coloniales con una multa de veinte reales debido a la insolencia política de su títere *Don Folías* —un personaje de habla popular irreverente— y su comparsa *El Negrito*, un carácter enamorado y belicoso, quienes se presentaban acompañados por *Juan Panadero*, *Procopia* y *la Mariquita* (Medina, 2013) [CITRU]. Estos muñecos se atrevieron a lanzar puyas subidas de color a ras de tablado justo en los albores de la Independencia. Desde la historia cultural, estos caracteres constituyeron el antecedente directo de los tipos populares de la posterior carpa mexicana (Beezley, 2008); una herencia tan arraigada en la praxis que la propia familia Aranda incluiría más tarde a estos mismos personajes en su repertorio.

Con la caída del régimen monárquico en 1822, el cerco institucional del monopolio absoluto se rompió. En octubre de ese mismo año, cobijado por las leyes provisionales en manos de los nuevos ayuntamientos civiles, el cómico Luciano Cortés desafió abiertamente el viejo orden al abrir el *Teatro de Gallos* en un antiguo palenque de la calle de San Camilo (Almanza Montañez, s.f.). Sus actores de madera y trapo atrajeron a multitudes que se regocijaban con la sátira directa contra el naciente e inestable gobierno imperial de Agustín de Iturbide. En este punto, el teatro de títeres dejó de ser visto como una obra de caridad obligatoria

para la Iglesia y se transformó en un negocio civil; una industria de la diversión regulada por contratos comerciales y licencias municipales. Aunque entre 1823 y 1825 el Coliseo Nuevo quedó a cargo del gobierno liberal y la creación de obras pasó a manos de la iniciativa privada, para 1825 el Teatro Principal se encontraba en un estado lamentable, sumiendo la actividad teatral de la capital en un periodo de letargo que se extendería hasta la década de los cuarenta (Almanza Montañez, s.f.).

El panorama material cambió significativamente en 1841, cuando el modesto espacio del *Teatro de los Gallos* recibió un remozamiento profundo con motivo de un espectáculo de ópera. Se colocó un nuevo techado, se empedró la calle exterior y el humilde teatrillo fue iluminado en su interior con noventa quinqués de aceite, ampliando el escenario y construyendo camerinos (Almanza Montañez, s.f.). Desde la física del taller, esta transformación tecnológica no fue un cambio menor: en una época sin luz eléctrica, iluminar espacios tan amplios y concurrentes con aceite representaba un desafío técnico y financiero colosal que transformaba la visualidad de la escena. A este espacio, además de mejorarle la construcción, se le otorgó un nombre de mayor pompa: el *Teatro de la Ópera*, destinado a las piezas de Bellini y Donizetti.

Esta ambición estatal se cristalizó en 1844 bajo el gobierno de Santa Anna con la inauguración del Gran Teatro Nacional, una obra monumental proyectada por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. No obstante, las turbulencias de la República —marcadas por la guerra con los Estados Unidos y los cruentos conflictos entre liberales y conservadores— terminaron por truncar la gran empresa teatral burguesa, alejando al público de los espacios de élite y devolviendo la vitalidad de la materia animada a las rutas y a la resistencia de la periferia (Almanza Montañez, s.f.).

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

Este fenómeno evidencia el interés por transitar de los dramas importados hacia la construcción de un teatro verdaderamente nacional que hablara de las costumbres, contextos y hechos históricos patrios.

1.3 El horizonte del esplendor: Los rieles y la masa titiritera

Frente a la crisis de los grandes teatros oficiales, los empresarios de la periferia no perdieron el espíritu emprendedor ni el buen ánimo para continuar en las lides de la diversión popular. Para mediados del siglo XIX, los títeres ya compartían sólidamente el gusto de la población con el circo, los toros, la lucha grecorromana y el llamativo espectáculo del vuelo de globos aerostáticos. Asimismo, la necesidad de un intercambio social descentralizado provocó un auge en el impulso y la construcción de recintos formales en las ciudades de provincia: el Teatro Degollado en Guadalajara, el Teatro José Peón Contreras en Mérida, el Teatro Mier y Terán en Oaxaca, el Teatro La Paz en San Luis Potosí, el Teatro Juárez en Guanajuato y, por supuesto, el Teatro Xicoténcatl en Tlaxcala (Almanza, s.f.).

Tras superar la Guerra de Reforma (1857-1861) y la Intervención Francesa (1862-1867), el triunfo republicano pretendió borrar los últimos vestigios del Virreinato. La élite liberal que tomó las riendas de la reconstrucción nacional vio en las artes populares y en las diversiones de la periferia urbana una forma ideal para exaltar los ideales nacionalistas del México Nuevo. Fue en esta segunda mitad del siglo XIX cuando los títeres se arraigaron definitivamente en el sentir del pueblo.

De entre los muchos titiriteros que surgieron al calor de este apogeo, sobresale con luz propia el linaje de los Rosete Aranda.

Pero para comprender cómo llegaron a tener esas dimensiones monstruosas de las que todo el mundo habla, primero hay que entender que su esplendor no creció en el aislamiento; es el fruto de una densa cordillera de empresarios y artistas independientes que mantuvieron vivo el oficio en las carreteras.

El verdadero jalón de modernidad que transformó la escala de la errancia no vino de las leyes; vino de los rieles. Durante la Colonia y la primera mitad del siglo XIX, irse de gira era una proeza. Moverse a lomo de mula por caminos de lodo a quince kilómetros por día terminaba por quebrar económicamente a cualquiera y desintegraba las compañías en la carretera. Las pesadas cargas de baúles y telones dependían de las carretas y la arriería tradicional.

La inauguración definitiva del Ferrocarril Mexicano el 1 de enero de 1873, que conectaba el puerto de Veracruz con la capital pasando estratégicamente por Apizaco y Huamantla, Tlaxcala, fue el verdadero motor logístico que cambió el paso de mula por la velocidad industrial del tren.

Como titiritera, sé perfectamente lo que implica una gira teatral: el espacio que ocupan los bultos, el peso, el miedo a que se rompa el material. En la década de 1880, las vías del tren permitieron fletar toneladas de equipo en los vagones de carga. Aunque seguía habiendo modestos titiriteros que cargaban un teatrino en la espalda para buscar la vida en los barrios, otros ahora podían transportar carpas enteras por tren. Esto permitió a la empresa de los hermanos Leandro y Tomás Rosete Aranda mover escenografías gigantescas, orquestas completas de hasta cuarenta músicos y miles de marionetas a una escala industrial de doce toneladas de peso.

Este nuevo territorio, tecnificado por los trenes y libre de los viejos candados coloniales, otorgó a las carpas un poder cultural hegemónico sobre otras diversiones de la época. El control porfirista posterior, como bien documenta Yolanda Jurado Rojas, ya no era de orden eclesiástico sino comercial; los reglamentos municipales de 1880 y 1894 exigirían a las carpas permisos de uso de suelo de las Jefaturas Políticas, estrictas medidas contra incendios debido al peligroso uso de los candiles y el pago de aranceles locales. Paralelamente, espacios entrañables como el

Circo Teatro Orrín, creado en 1880, cumplían décadas de actividad ininterrumpida; nacido en una modesta tienda de lona y tablas en la Plazuela del Seminario y establecido de forma permanente en la Villamil, se convirtió en un bastión querido por la población por su generosidad para realizar funciones de beneficencia (Almanza, s.f.).

Los Rosete Aranda no eran una anomalía en el desierto; la investigación de Yolanda Jurado Rojas (2004) documenta la existencia de **68 compañías de títeres** activas durante el Porfiriato. Todas estas compañías representaban un ecosistema escénico sostenido palmo a palmo por las mujeres que levantaron los telones de las carpas y mantuvieron viva la tradición tras bambalinas, aunque injustamente no se las nombrara.



CAPÍTULO 2. Las Manos de Barro: María de la Luz y el Desmontaje del Mito (1835 – 1850)

2.1 El careo historiográfico: Las inconsistencias de los inicios

Cuando decides contar la historia de la mítica compañía de títeres Rosete Aranda, lo fácil es caer en el relato de siempre: el de los grandes “hombres fundadores” y las hermanas que les ayudaron. Pero cuando te sientas a revisar los archivos con lupa y ordenas la cronología día por día, la narrativa oficial se cae sola. Hice esta investigación desde una perspectiva feminista porque la rigurosidad histórica no es aburrida; es una herramienta de justicia. Al reconstruir la línea de tiempo paso a paso, es cuando pude descubrir con precisión la participación de las hermanas mujeres en la creación de la compañía, en el impulso, en el trabajo diario, en las labores de cuidado aunadas a las artísticas, en la transmisión del conocimiento y en la renuncia forzada a sus nombres por cuestiones jurídicas. Nombres como María de la Luz y Buenaventura Aranda emergen del olvido para reclamar su lugar. No fueron acompañantes; fueron las manos que crearon, cosieron, administraron y sostuvieron el imperio de hilos más importante de México. Esta no es solo la historia de una dinastía; es el rescate de las creadoras que le dieron alma a una empresa de larga trayectoria, que bajo su cuidado y enseñanza llegó a ser monumental.

Al revisar los inicios de la familia Aranda debido a la falta de documentos oficiales, es común descubrir que donde más se

contradicen los investigadores es en los orígenes de la empresa, arrastrando sesgos que restan mérito a sus raíces. Existe una narrativa persistente que recurre al mito de la influencia del filántropo hacendado italiano Margarito Aquino para intentar justificar la sofisticación o el éxito del grupo —un relato incluso respaldado por la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta* (WEPA), aún sin contar con fuentes documentales que lo avalen—. La inconsistencia es tal que los distintos historiadores sitúan dicha influencia en diversas épocas de la compañía, con hasta treinta años de diferencia:

Al rastrear la genealogía del grupo desde la memoria familiar, **Armando Rosete Rivera** devela una raíz material distinta: sostiene que los Aranda provenían de León, Guanajuato, donde **María de la Luz Aranda** trabajaba como restauradora de arte sacro (Coordinación de Radio, Cine y Televisión [CORACYT], 2022). Ya radicados en Huamantla, el párroco local le encargó -a ella- un nacimiento para la iglesia, momento en que ella ideó dotar de movilidad a las figuras mediante hilos y alambres, asistida por sus hermanos Buenaventura, Hermenegildo y Julián (CORACYT, 2022). Esta versión sitúa el matrimonio de María de la Luz con Antonio Rosete en 1850, y afirma que fue hasta la segunda generación cuando la madera sustituyó al barro y los hilos reemplazaron a los alambres (CORACYT, 2022).

En contraste con este relato de herencia materna, las fuentes hemerográficas tempranas introducen las primeras distorsiones temporales. **Antonio de María y Campos** (1941) rescató notas periodísticas que afirmaban que en 1860 Aquino contrató a los hijos de María de la Luz para dar funciones en Huamantla; no obstante, el propio cronista incurre en contradicciones al aclarar en el mismo texto que los contratados en ese año fueron Julián y Buenaventura, a quienes posteriormente se unieron María de la Luz y Hermenegildo. Bajo esta lectura periodística, fue en ese contexto donde Antonio Rosete se enamoró de María de la Luz,

decidiendo Los Aranda dejar la dirección de la compañía en sus manos. Posteriormente son los hijos de María de la Luz los que se hacen cargo de la empresa (De Maria y Campos, 1941).

La popularización de estas imprecisiones encuentra su principal vector en la obra de **Guillermo Murray Prisant** y **Sonia Iglesias Cabrera** (1995), un texto que carece de referencias puntuales pero que consolidó la mirada condescendiente sobre el grupo. Estos autores sitúan una supuesta "asesoría" de Margarito Aquino en una fecha tan temprana como 1830, cronológicamente anterior al encargo del párroco en 1835. Aseveran que Aquino, pese a desconocer el oficio, transmitió lo que había observado alguna vez en Italia, y postulan que Antonio Rosete —a quien describen oriundo de Puebla— pretendió a María de la Luz durante quince años antes de desposarla hacia 1850, pero las fechas no permiten ese margen, hito que según su versión marca la fundación de la compañía (Iglesias Cabrera y Murray Prisant, 1995). Resulta sintomático de los sesgos de clase y género que Murray Prisant atribuya el éxito comercial de la empresa de forma exclusiva al "tacto social" de Antonio Rosete, descalificando al hermano varón, Julián, bajo el argumento de que carecía de visión por ser un simple "campesino", para finalmente afirmar que fue la propia María de la Luz quien llevó a sus hijos ante Aquino para aprender el mismo oficio que según el, ella había aprendido años antes. (Iglesias Cabrera y Murray Prisant, 1995).

Esta matriz androcéntrica posiblemente permeó la producción historiográfica posterior. Desde la historia cultural norteamericana, **William H. Beezley** (2008) replicó la cronología de Murray Prisant al validar la intervención de Aquino en 1830 y el matrimonio fundacional en 1850, añadiendo el error de describir a Antonio Rosete como un "inmigrante italiano". Beezley afirma que hacia finales de los setenta Buenaventura, María de la Luz y Antonio operaban bajo el nombre de Empresa Nacional de Automatas, época tardía en la que sitúa las invitaciones de Aquino;

sin embargo, aporta un dato valioso al registrar, mediante el expediente judicial de Francisco Rosete Aranda, que el repertorio inicial ya incluía a los personajes populares de *Don Folías*, *El Negrito*, *Juan Panadero*, *Procopia* y *Mariquita* (Beezley, 2008).

Del mismo modo, en el ámbito internacional, **Pablo Medina** (2013) reiteró en la enciclopedia WEPA el año de 1830 como génesis de la agrupación, reproduciendo textualmente las premisas de Murray Prisant sin otorgarle el debido crédito, y perpetuando la división patriarcal del trabajo al asegurar que los hombres Aranda aprendieron solos el oficio mientras las hermanas mujeres se limitaron a las labores accesorias del vestuario.

Frente a estas narrativas colonizadas por la figura del hacendado o el esposo providencial, la investigación institucional de las historiadoras de principios del siglo XXI ha intentado precisar las coordenadas temporales, aunque no sin generar nuevas tensiones teóricas.

Por un lado, **Lucina Toulet Abasolo** (2010) ubica el inicio formal en 1835 con títeres caseros de barro, madera, trapos e hilos; sostiene que, a la muerte de los fundadores, el hijo Leandro asumió la dirección y reduce las funciones en casa de Aquino a encuentros meramente ocasionales, dilatando hasta 1880 el traslado de la empresa a la Ciudad de México, ya bajo la dirección de Leandro, figura central de su investigación. Por otro lado, **Yolanda Jurado Rojas** (2004) coincide con la fecha de 1835 pero caracteriza a los Aranda como una familia campesina que confeccionó muñecos de hilos para un público de indígenas y peones rurales así como ricos hacendados. Jurado registra giras por Puebla, Hidalgo y Veracruz antes de su establecimiento en la capital en 1850 —año del matrimonio con Antonio Rosete—, y sostiene que el encuentro con Aquino ocurrió de forma tardía a mediados de la década de los setenta, durante un retorno a Huamantla (Yolanda Jurado Rojas, 2004).

Esta última línea temporal es compartida parcialmente por las **publicaciones en CD-ROM del Instituto Nacional de Bellas Artes** (2009), las cuales validan el origen en 1835 mediante el encargo eclesiástico de piezas de barro, estuco, tela y madera. Estas memorias institucionales asientan que el éxito temprano derivó en la diversificación de estampas populares, situando el traslado definitivo a la capital en 1840 y la edificación de su propio teatro en 1850 bajo la dirección de Julián, consolidando el registro oficial como Compañía Nacional de Automatas Rosete Aranda en 1861.

Es precisamente en torno a este año de formalización donde se abre un debate crucial sobre la valoración material de las piezas. **Francisca Miranda Silva** (2013) sostiene que la primera generación manufacturó muñecos o "juguetes" de barro y estuco movidos por alambres, interpretándolos como remanentes de los ritos de la región centro-golfo [CITRU]; para la autora, la actividad trascendió el entorno familiar gracias a extenuantes jornadas laborales, pero defiende que los objetos artesanales alcanzaron el estatuto de marionetas propiamente dichas hasta el relevo de la segunda generación.

Desde la praxis del oficio cabe preguntarse: ¿pretenden decir que durante sus primeros treinta años de trayectoria la empresa solo manejó juguetes rústicos? Si es así, con esos mismos "juguetes" de barro y alambre, la compañía ya se habría presentado con un éxito rotundo ante el mismísimo presidente Benito Juárez en Palacio Nacional.

2.2 La herencia matrilineal del barro: De la madre ceramista a la ingeniería del Arte Sacro



Tomando como punto de partida las declaraciones de Armando Rosete Rivera, resulta evidente que la historia le sale debiendo una disculpa y un reconocimiento monumental a las hermanas Aranda y a las mujeres artistas que bajo contrato trabajaron para ellos. Esta

amnesia histórica estructural las relegó al papel secundario de ayudantes cuando, en realidad, fue el propio Estado decimonónico el que las obligó a subordinarse por completo, entregando tanto su patrimonio como su capacidad contractual al marido. Por ello, los archivos comerciales e institucionales "demuestran" falsamente que las empresas artísticas y de títeres posteriores al Virreinato eran un asunto exclusivamente masculino. (CORACYT, 2022).

La figura de María de la Luz Aranda es fascinante, aunque su rastro material combina la tradición oral familiar con la escasez de documentos oficiales de la primera mitad del siglo XIX. De María de la Luz o de sus hermanos no se poseen actas de nacimiento por una obvia razón cronológica e institucional: el Registro Civil en México no fue creado sino hasta 1859 por el gobierno de Benito Juárez. Las crónicas de Lucina Toulet sugieren que María de la Luz era la más chica de los cuatro hermanos, posiblemente una adolescente cuando comenzó su andar en el oficio.

Sin embargo, el dato clave que rompe el mito del origen fortuito proviene de la memoria familiar recuperada por Armando Rosete Rivera: la familia Aranda era originaria de León, Guanajuato, donde María de la Luz fue instruida en la plástica y se desempeñaba como restauradora de Arte Sacro.

Como creadora, entiendo perfectamente que a principios del siglo XIX las cosas eran muy distintas. No existía la carrera profesional o académica de "restauradora de arte". Era más bien un trabajo que se aprendía haciendo, por pura devoción y casi siempre sin recibir crédito, desde la casa o ayudando en los templos. Las mujeres reparaban los golpes de las figuras, limpiaban el hollín de las veladoras y les devolvían el color o el oro a los santos de madera, además de coserles sus ropas y arreglar los altares. Aunque estas tareas tan minuciosas las hacían casi siempre las mujeres, las costumbres de la época dictaban que el hombre de la casa fuera el jefe oficial del taller.

La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante



Al intentar desanudar los primeros años de la compañía, la falta de documentos oficiales nos obliga a mirar con lupa los saberes que habitaban esa casa antes de que se consolidaran las grandes narrativas masculinas.

Recientemente, en una conferencia impartida por Ignacio Tapia, director del Museo Nacional del Títere de Huamantla, dijo un dato que abre una veta de investigación fascinante y que comparto: **la madre de María de la Luz y Buenaventura Aranda era**

ceramista, un oficio crucial que prefigura el dominio técnico de la dinastía. El padre por otra parte, era un tejedor de sarapes y **comerciante** que se dedicaba a vender forraje a las diligencias que pasaban por Huamantla. (3museosnl, 2026), 2026)

Como creadora no puedo evitar rescatar este hilo. A principios del siglo XIX, dedicarse a la cerámica en la región centro-golfo del país no era un pasatiempo; era un oficio pesado que exigía conocer muy bien el material. Había que saber qué tierra servía, cómo moldearla a mano, cuánto tiempo dejarla secar para que no se agrietara y cómo controlar el calor del horno de leña para que las piezas salieran resistentes.

Por su parte, Yolanda Jurado Rojas dice

“la creación de una marioneta respondía a esta realidad social...creemos que las imágenes religiosas, realizadas por los artesanos, inspiraron la concepción artística de los muñecos”.
(Jurado Rojas 2004)

Al cruzar la información de que María de la Luz Aranda ejercía formalmente como restauradora de arte sacro ([CORACYT], 2022), el testimonio familiar de Armando Rosete Rivera, que el mismo Tapia no puso en duda, adquiere otra dimensión, transformando por completo el panorama sobre el origen material y técnico de la dinastía.

Más que hablar de iluminaciones individuales o de un "dominio científico" absoluto, me parece más sensato pensar en una complicidad de saberes prácticos e integrados dentro del hogar. Es muy probable que en ese taller doméstico se cruzaran de forma natural dos oficios eminentemente manuales: la experiencia de la madre con el barro cocido y la cercanía de la hija con la imaginaria religiosa de las parroquias, los secretos de las coyunturas, los ensambles y las extremidades articuladas de las imágenes sagradas.

Visto así, el encargo del párroco de Huamantla a María de la Luz en 1835 para realizar un nacimiento ya no parece un milagro espontáneo, una intervención extranjera, ni un simple "ocio agrícola" de los hermanos varones. Fue el resultado lógico de una casa donde la materia se trabajaba a diario. Unieron orgánicamente el oficio alfarero de la madre con la ingeniería plástica de la hija. No sabemos si María de la Luz lo planeó con rigor de académica, pero la práctica nos invita a sospechar que el paso de modelar el barro familiar a experimentar con hilos y alambres nació de esa misma inercia artesanal.

El resultado de esta aleación de saberes femeninos no fue, como sugieren investigadores como Francisca Miranda, un mero "juguete de manufactura artesanal" o rústico surgido de los juegos con el barro que los y las Aranda se entretenían, como mencionó Tapia (3museosnl, 2026). Eran los primeros títeres móviles de la compañía, modelados en la arcilla de la casa y dotados de una expresividad dramática y una física de movimiento precisas. Apoyadas por Buenaventura y sus hermanos, las Aranda comenzaron a probar la movilidad de sus piezas en el Barrio de San Lucas, iniciando una errancia en carretas por Tlaxcala, Puebla, Hidalgo y Veracruz que transformaría su oficio.

Plantear que los fundadores eran simplemente labradores que hacían juguetes rústicos, resulta, cuando menos, una lectura miope y androcéntrica. Es una narrativa que prefiere ignorar el bagaje artesanal que las mujeres de esa familia aportaron a la infraestructura primigenia de la empresa, ya que con esos mismos muñecos de barro y alambre la compañía ya se había presentado con un éxito rotundo ante el presidente Benito Juárez.

Por otro lado, María de la Luz y su hermana Buenaventura Aranda —consideradas en los recuerdos familiares como excelentes y virtuosas movilistas, y según Tapia, (3museosnl, 2026) de las

únicas que se habló en la prensa de la época, — asumían en realidad la dirección técnica y la ingeniería textil de la compañía. Ellas diseñaban la física de su movimiento y la expresividad de sus vestuarios sobre la escena. Extraído de una nota de El Universal, al que hace referencia Jurado Rojas, (2004) :

“Sus títeres están vestidos con elegancia; todavía más, con lujo” y “El traje del muñeco fue parte de la creación de la figura, porque ademas de caracterizar el personaje, contribuir a la fastuosidad, convirtiéndose en parte del decorado”

Quienes estamos en el oficio sabemos perfectamente que la materia manda y que esta tarea de calibración del peso y caída de las telas va mucho más allá de lo que la condescendencia académica expresa al decir que “las hermanas simplemente vistieron los muñecos”.

Acompañada de su hermana Buenaventura y sus otros hermanos, María de la Luz le dio vida al Nacimiento y con él representaron una pastorela que les siguieron solicitando representar en otras partes. Ante el éxito arrollador, comenzaron a integrar nuevos números satíricos y costumbristas, cuentos tradicionales y cuadros bucólicos, con figuras de 20 cm de alto al principio y 30 cm después.(Jurado Rojas, 2004).

Como compañía, debutaron en El Teatro Viejo de Huamantla y después dieron funciones en Centro Social de Huamantla, (3museosnl, 2026), consolidando el oficio a ras de escenario, con una creatividad indudable apoyada en la práctica diaria que los llevó a incursionar en el tallado en madera, la creación de la cruceta mexicana (3museosnl, 2026) que después dio origen a la que se convertiría en la mayor empresa de autómatas del país. Giménez Cacho, Marissa (Coord. y Ed.). (2012).

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*



En una entrevista realizada al maestro Sergio Montero, restaurador de las figuras históricas propiedad de Bellas Artes, se menciona que en la colección de Bellas Artes no se conserva ninguna pieza de barro de la etapa fundacional. Desde la experiencia material del teatro itinerante, la explicación es lógica: el barro cocido se deshace inevitablemente con el tiempo, el traqueteo de los caminos de herradura y los impactos de la manipulación diaria. Los datos cruzados nos indican que la familia Aranda trabajó con este tipo de material cerámico por lo menos durante quince años, desde 1835 hasta 1850, momento en que las cabezas comenzaron a sustituirse

por madera tallada para aligerar el peso y asegurar la supervivencia de la producción, una fecha que el propio don Armando Rosete confirma. Los cuerpos fueron evolucionando orgánicamente en esta primera etapa, sustituyendo de forma paulatina los alambres centrales por hilos finos para otorgarle a la materia una mayor expresividad dramática. Fue esta experimentación constante en el taller, guiada por las manos de las Aranda, la que los llevó a crear, posteriormente, la icónica “cruceta mexicana” en 1839. (Montero Alarcón, González Jiménez, y Chacón Roa, 2017)

2.3 La errancia y el mito del “impulsor comercial” (1835 - 1850)

Sustentada en las investigaciones de Yolanda Jurado Rojas y Francisca Miranda Silva, la familia Aranda consolidó una compañía trashumante de marionetas que por espacio de quince años se estuvo presentando en eventos privados y públicos en la región de Tlaxcala y extendiéndose hasta Puebla y Veracruz. En estas rutas, representaban números costumbristas y cuadros populares tal como lo hacían otros titiriteros de la época. La familia operaba bajo la dirección administrativa de los hermanos varones, Hermenegildo y Julián, en esta primera época, contando con la participación fundamental de María de la Luz y Buenaventura como manipuladoras virtuosas y responsables directas de la ingeniería textil de la empresa.

Revisar estas fechas me lleva a una conclusión clave que la historia oficial ha pasado por alto: para cuando la compañía se topa con el hacendado Aquino, la familia ya tenía en la espalda más de una década en el oficio. Juntos sabían perfectamente lo que implicaba levantar un espectáculo desde cero y dominar la dura logística de las giras independientes por carretera y pueblos. Fue el resultado lógico de sus propios años de experiencia en el camino.

Por otro lado, para cuestionar la vertiente de los “campesinos que trabajaban para público iletrado” hacia el año de 1845, la compañía estrena una de sus obras más importantes y complejas: *San Felipe de Jesús, mártir mexicano*, de acuerdo a la investigación coordinada por Marisa Giménez Cacho (2012). Este montaje no es un dato menor; demuestra el alto nivel escénico, dramático y comercial que el grupo ya había alcanzado por cuenta propia a tan solo diez años de sus inicios y antes de viajar a la Ciudad de México.

Con este éxito a cuestas, la familia decide establecerse en la Ciudad de México y dar funciones en el Corral de comedias de Doña Andrea entre 1845 y 1849. Es en este contexto cuando María de la Luz conoce a Antonio Rosete, con quien se casa en 1850, después de cinco años de espera, por parte de él, donde aprende el oficio de manipulador y se integra a la dinámica familiar, logrando colar su apellido 11 años después, en 1861, en el nombre de una empresa que para entonces ya sumaba veintiséis años de trayectoria.

Aquí es donde la literatura consultada revela una contradicción evidente: la experiencia y el colmillo comercial ya eran de los Aranda, pero la mera inclusión del apellido Rosete bastó para que se construyera el mito del "impulsor comercial" que demerita toda la trayectoria de los Aranda como artistas y empresarios: ya habían estrenado, entre otras cosas *San Felipe de Jesús, mártir mexicano*, seguramente ya habían bosquejado y producido *La coplas de Don Simón que se estrenó ese mismo año*, ya habían hecho giras, ya habían hecho temporadas en México, e incluso ya imprimían y vendían sus obras.

A pesar del estallido de la Guerra de Reforma (1857-1861) y la subsecuente Intervención Francesa (1862-1867), la compañía continuó con su infatigable trabajo escénico. Esta etapa de resistencia cultural y turbulencia política la vivió María de la Luz Aranda no solo en el puente de mando, sino en su compleja realidad como madre y cuidadora de cinco hijos pequeños: Leandro, nacido en 1852; Adrián, en 1853; Felipe, en 1856; María Macedonia, en 1858; y Tomás, en 1860. (Jurado Rojas, 2019). El imperio de los hilos se sostuvo palmo a palmo entre la crianza, el cuidado doméstico y la creación artística.

CAPÍTULO 3. La Cordillera del Retablo: Legalidad y la Masa Titiritera (1860 - 1879)

3.1 El censo de la periferia: El mapa de las otras compañías

Esta segunda etapa de la Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda se encuentra considerablemente más documentada en las crónicas oficiales [CITRU]; por ello, este análisis no se detendrá en repetir la ya conocida narrativa sobre su grandeza monumental, sino en rastrear de forma minuciosa las huellas ocultas de las mujeres y el desarrollo de las otras compañías que surgían o se mantenían a la par en las carreteras.

Lamentablemente, el advenimiento del Estado liberal y los códigos civiles porfirianos provocaron que las viudas se reunieran con el resto de las mujeres en una carencia absoluta de derechos jurídicos razonables. Bajo este orden legal, sus nombres pocas veces aparecen en las actas comerciales y, la mayoría de las veces, son sistemáticamente omitidos. Sin embargo, a través de un cruce cronológico estricto de las nóminas, ha sido posible rescatar las identidades de la “tropa” femenina que trabajó por más de treinta años para el sustento de esta gran industria escénica.

El crecimiento de la dinastía ocurrió en medio de este panorama, compartiendo las rutas con un gremio vivo y vibrante que se disputaba los escenarios. Hacia el año de 1860, el archivo registra cómo don José Soledad Aycardo pedía permiso formal a las autoridades civiles para instalarse en la Alameda Central de la

Ciudad de México con sus marionetas (Jurado Rojas, 2019). Aycardo, un titiritero y payaso emblemático de la periferia urbana, ofrecía al público un espectáculo polifacético que incluía actos ecuestres, comedias de costumbres, títeres y pantomimas montadas en carpas y jacalones provisionales.

Mientras esta masa titiritera se expandía, en 1861 se registró de manera formal la **Compañía Nacional Mexicana de Autómatas Rosete Aranda**, veintiséis años después de su fundación real a manos de María de la Luz tras aquel encargo del nacimiento parroquial. La empresa de los Aranda pasaba de ser una agrupación puramente ambulante a consolidar un nombre legal. Todavía operaban bajo la dirección administrativa de los hermanos varones e integraban el apellido Rosete a la razón social, pero la fuerza interna seguía siendo colectiva. Su hermana Buenaventura Aranda permaneció soltera y trabajando a la par de ellos, obteniendo en el gremio el reconocimiento unánime como una magnífica y virtuosa manipuladora. Resulta revelador que, en la investigación coordinada por Marisa Giménez Cacho (2012) se les nombre explícitamente como "empresarias y empresarios" a los cuatro hermanos. Este registro reconoce una coautoría que la titularidad legal de la época reservaba exclusivamente a los varones debido a las restricciones jurídicas contra las mujeres. Ese mismo año de 1861 nació un clásico de la compañía: *Las coplas de Don Simón*, un texto que imprimían junto con el *Discurso del Vale Coyote* y que vendían con gran éxito durante las funciones (Giménez Cacho, 2012).

Al mismo tiempo, operaban otras propuestas entrañables que demuestran la diversidad del oficio en el país. Francisca Miranda Silva (2013) documenta el caso del "Teatro Juan-Juanillo", formado apenas por dos actores, dos muñecos y un teatrino rústico. Encarnando a los personajes populares de *Juan-Juanillo* y *Nana Cota*, estos artistas trashumantes viajaron por todo el país a lomo de mula; y aunque no hicieron fortuna alguna, sembraron el gusto

por el objeto animado en los rincones más apartados. El circuito de las variedades continuaba mezclándose con fuerza. Hacia 1863, Yolanda Jurado Rojas (2019) registra otras compañías de espectáculos que integraban de manera formal el teatro de títeres dentro de su programación habitual de carpa, como las empresas de los señores Vigueras, Visueto y Díaz Sola.

Dos años más tarde, en 1865, surge la legendaria *Carpa de Títeres Flores*, integrada por la titiritera Lucía Flores y sus hermanos Máximo, Miguel y Eleno (Miranda Silva, Francisca 2013) [CITRU]. En una admirable estructura de autogestión y coautoría, ellos mismos actuaban, construían sus propias marionetas utilizando madera de colorín y pasta de yeso, confeccionaban artísticamente los vestuarios, adaptaban las historias locales e inventaban sus propios libretos dramáticos. Viajando en carretas por los estados de Zacatecas y Aguascalientes, fundaron un linaje tan sólido que sus descendientes directos siguen presentándose en los escenarios hasta nuestros días (Miranda Silva, Francisca 2013) [CITRU].

En ese mismo año de 1865, las licencias de inspección civil rescatadas por Jurado Rojas (2019) salvan del olvido los permisos de otras compañías de títeres en activo pertenecientes a los señores García, Gómez, Serna, Pérez, Valentín González y Telésforo Rodríguez. Todos estos datos demuestran que los caminos de México estaban llenos de hilos, carretas y un gremio en constante movimiento.

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*



3.2 El anacronismo de la década de los setenta: El mito del maestro italiano y la miopía de la enciclopedia

Al avanzar la década de los setenta, cuando los dos primeros hijos ya eran adolescentes y los demás aún transitaban la infancia — Leandro de 18 años, Adrián de 17, Felipe de 14, María Macedonia de 12 y Tomás de 10 —, los registros tradicionales insisten en situar a la familia frecuentando la casa de Margarito Aquino (Jurado Rojas, 2019). La historiografía oficial ha retratado a este hacendado como un filántropo y sagaz hombre de negocios que organizaba veladas artísticas en Huamantla e invitaba formalmente a los jóvenes a dar funciones en sus salones. Sin embargo, este cruce tardío fue utilizado de manera desproporcionada para cimentar el mito del "maestro extranjero".

Esta necesidad de sacudir los discursos oficiales se vuelve aún más urgente cuando revisamos las plataformas contemporáneas de legitimación internacional. Resulta un síntoma alarmante que en la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta (WEPA) de la UNIMA, la redacción de la historia del teatro de títeres en México haya sido delegada a una mirada externa (Medina, 2013). Por más respetable que sea su trayectoria, el diseño de nuestra memoria histórica debió nacer del contexto y la sensibilidad de investigadores y artistas locales. Esta falta de arraigo provoca que la enciclopedia perpetúe mitos condescendientes, afirmando categóricamente que la dinastía Aranda aprendió los secretos de la construcción y la manipulación gracias a que este inmigrante italiano "conocía la tradición de su país y ésta le sirvió de modelo para perfeccionar sus títeres" (Medina, 2013). Al jalar el hilo de esa afirmación, se delata la fragilidad del mito: el supuesto conocimiento técnico de Aquino se limitaba a ser un espectador improvisado que alguna vez en su vida había visto una función en

Italia. Además, las matemáticas de la cronología tiran por la borda el relato: la interacción con Margarito Aquino ocurrió en la década de 1870 (Jurado Rojas, 2019). Es decir, ¡más de treinta años después de que María de la Luz Aranda fundara y consolidara la compañía!

Ignacio Tapia (3museosnl, 2026) reafirma el mito repitiendo que era italiano y aseverando que de acuerdo a historiadores locales de Huamantla, lo que tenía Aquino era un corral de teatro, donde además se impartían clases de música y dibujo, una especie de Casa de la cultura de nuestros días a donde María de la Luz envió a sus hijos para aprender, en contraposición de otras como Lucina Toulet que dicen que solo iban a dar funciones de títeres ocasionalmente.

Sin embargo, Francisca Miranda Silva, en el CD Rom del CITRU INBA, en una nota al pie dice:

“En algunos escritos se afirma que Don Margarito Aquino era de origen italiano, pero en algunas entrevistas a pobladores de San Lucas y cronistas de Huamantla, los entrevistados han coincidido que su familia y él, eran habitantes originarios del territorio de San Lucas, Huamantla, Tlaxcala”

La divulgación de esta historia prefiere elevar al rango de «maestro indiscutible» a un hombre europeo por el simple hecho de serlo, antes que otorgarle el mérito técnico de la invención a una artista entrenada en la plástica y la restauración, a una madre que les enseñó el trabajo con el barro y a la búsqueda y perfeccionamiento de la técnica realizada por los propios hermanos y hermanas Aranda en la primera época y luego negar la transmisión del conocimiento dentro del ámbito familiar a los hijos de María de la Luz.

Ya el padre, Antonio Rosete, había aprendido el oficio directamente de las manos de los Aranda. Resulta insostenible pensar que una madre creadora, partícipe activa como artista y empresaria por tres décadas, decidiera enviar a sus hijos a aprender el arte de los títeres con alguien que jamás se subió a un escenario, italiano o no- teniendo además entre sus filas a Buenaventura, considerada una manipuladora excepcional.

Desde la lógica interna del oficio, la verdadera escuela de esos niños fue la presencia constante en el taller, las marionetas al alcance de las manos, el juego, la exploración y la corrección técnica de sus padres y tíos. Los investigadores como Jurado Rojas, afirman que los hijos se aficionaron a la música gracias a las funciones de la compañía y la convivencia con los músicos de la misma, quienes “entre una tanda y otra los distraían enseñándoles a tocar algún instrumento” pero ¿pretenden que el arte de los hilos tuvieron que aprenderlo de una persona ajena al grupo?.

Ninguna compañía nace de la nada ni en la ignorancia del mercado que le rodea. En el siglo XIX, Tlaxcala no estaba aislada del acontecer escénico. Con el auge de las Comedias de Muñecos de la Máquina Real que continuaban vivas en la periferia, y las nacientes carpas, es materialmente imposible que los Aranda no hubieran presenciado el teatro de animación de su tiempo en corrales, plazas o patios de vecindad, dato que Tapia confirma en su charla de Agosto del 2026. El hecho de que integraran en su programación a personajes populares como *Don Folías* es prueba suficiente de que conocían y asimilaban el repertorio circulante.

No hace falta un documento de archivo que registre el día exacto en que María de la Luz compró un boleto para ver un retablo ambulante; lo que tenemos es la certeza de la praxis: la sofisticación técnica de sus primeros muñecos de barro articulados con alambre no fue el milagro de un espectador italiano, sino el resultado lógico de una creadora que asimiló la ingeniería de las

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

tramoyas de su época y utilizó su propio bagaje en el arte sacro para incursionar en la escena. La permanencia de un mito basado en un extranjero no cualificado, de cuya propia existencia no hay pruebas documentales, solo sirve para demeritar la capacidad de la familia Aranda para crear, experimentar y transmitir sus saberes a sus propios descendientes.



3.4 Las Mujeres Aranda y Benito Juárez: El Matriarcado al Frente (1867 - 1879)

Hacia 1867, tras haber fallecido los hermanos Julián y Hermenegildo Aranda —quienes estuvieron al mando administrativo por más de treinta años desde la fundación en 1835—, la empresa experimenta un vuelco definitivo. La administración y la producción ejecutiva de la organización pasa legalmente a manos de Buenaventura Aranda y María de la Luz Aranda, en compañía de Antonio Rosete (Jurado Rojas, 2019). Bajo este mando femenino, la compañía alcanzó uno de sus hitos políticos más luminosos: en 1872, las hermanas Aranda se presentaron con sus autómatas ante el presidente Benito Juárez en el mismísimo Palacio de Gobierno (Miranda Silva, 2009) [CITRU]. Este fue un logro monumental y consagrador para una compañía de títeres que en ese momento estaba comandada empresarial y artísticamente por mujeres; creadoras que asumieron el timón directivo absoluto durante trece años seguidos (1867-1880) y que consolidaron una vida profesional activa como empresarias, movilizadas de puente e ingenieras textiles iniciada cuarenta y cinco años antes.

Este triunfo de la mística familiar de las Aranda resalta aún más cuando se contrasta con el mapa de las agrupaciones contemporáneas de la década de los setenta, un ecosistema donde, según los registros históricos, existían alrededor de treinta compañías más en activo, aunque no alcanzaran el posterior esplendor monumental de la de Huamantla.

Entre las propuestas mexicanas de la periferia destacaban la Empresa Carmona, Miguel Alarcón, la carpa llamada Teatro Novedades y los títeres de don Soledad Aycardo. Asimismo, hacia 1872, operaba la compañía de títeres *Los Omarini*, quienes ofrecían sus temporadas de animación dentro de las instalaciones

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

del céntrico parque del Tívoli, compartiendo el circuito con los muñecos de Eustasio Flores y Francisco Carraño (Jurado Rojas, 2019).



Toda esta titánica labor de resistencia de La familia Rosete Aranda y las otras compañías, se logró enfrentando las condiciones materiales más adversas de la geografía nacional. No fue sino hasta el 1 de enero de 1873 cuando se inauguró formalmente el Ferrocarril Mexicano en su ruta México-Veracruz, cruzando estratégicamente por el suelo de Huamantla. Esto significa con total claridad que todas las macro-giras anteriores realizadas por las hermanas Aranda se ejecutaron a lomo de mula y en pesadas carretas de tracción animal. Desde la lógica de la praxis escénica, salta a la vista que esta enorme dificultad logística e infraestructural fue la verdadera razón que frenó un crecimiento

masivo de la compañía en sus primeras décadas. Las peripecias para transportar el equipamiento artístico por caminos de tierra eran un obstáculo material inmenso; un desafío que, sin embargo, no les impidió tener la madurez para presentarse con un éxito rotundo ante el presidente Benito Juárez dos años antes de que el tren silbara en su pueblo. Las soberanas del puente ya habían conquistado el país a ras de suelo.

CAPÍTULO 4. El Esplendor Industrial y el Relevo de las Madres (1880 - 1912)

4.1 El relevo y la asfixia jurídica de la "tropa" invisible

En el año de 1880, los hijos varones de María de la Luz Aranda — Leandro, de 28 años, y Tomás— registraron de manera formal la **Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda** [CITRU]. Este acto jurídico operó como un relevo forzado del trabajo empresarial para su madre y para su tía Buenaventura Aranda, quienes en ese momento se encontraban cumpliendo cuarenta y cinco años de labor ininterrumpida en el oficio.

Durante toda la década de los ochenta, los jóvenes empresarios implementaron la estrategia de rentar casas particulares en ciudades como Pachuca, invitando formalmente al público a presenciar el divertido espectáculo. La directiva oficial de la compañía estaba integrada nominalmente por sus propietarios varones: Leandro como director, junto a Adrián, Felipe y Tomás Rosete Aranda en las funciones de empresarios, manipuladores y ejecutantes músicos (Jurado Rojas, 2019). No obstante, tras bambalinas, la tía Buenaventura Aranda seguía firmemente de pie, manipulando con maestría desde el puente de mando. En estos años de intensa actividad, la empresa recibió encendidos elogios por parte de las plumas de la élite ilustrada, destacando las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano [CITRU].

Este despegue comercial coincidió de forma exacta con la promulgación del primer Reglamento de Diversiones Públicas

emitido por el régimen de Porfirio Díaz, un ordenamiento de carácter puramente mercantil y fiscal (Almanza Montañez, s.f.).

Paralelamente, el ecosistema de la diversión popular se expandía en la capital: nacía el entrañable Circo Teatro Orrín, levantando una modesta lona y un graderío de tablas en la Plazuela del Seminario. Asimismo, el marionetista tradicional José Soledad Aycardo continuaba dando batalla en el Teatro del Reloj, mientras en el norte del país, Francisco Carreño, de quien hablé antes, ejercía como director de educación pública en Zacatecas impulsando la materia (Toulet Abasolo, 2002).

La masa titiritera seguía disputándose los públicos urbanos en medio de esta madurez de las rutas. Yolanda Jurado Rojas (2019) documenta el éxito de la Empresa Carmona, una agrupación de títeres establecida firmemente en las inmediaciones del Seminario que presentaba sus espectáculos en una sala siempre concurrida. El secreto de su alta taquilla radicaba en una máxima del oficio que los Rosete también conocían a la perfección: la constante renovación de su repertorio mediante la creación de números novedosos basados en los Cuadros de Costumbres nacionales.

4.2 Las múltiples cargas: El censo de las trabajadoras de los hilos (1881 - 1890)

Entre los años de 1881 y 1890, la compañía Rosete Aranda alcanzó magnitudes colosales: un inventario de 5,107 figuras de madera, el uso perfeccionado de la cruceta de mando mexicana, un repertorio de 200 argumentos dramáticos, una orquesta típica de 40 músicos profesionales y un cargamento de 12 toneladas de baúles fletados en los vagones del tren con rumbo a las ferias de Chihuahua, El Paso (Texas), Querétaro, Michoacán, San Luis Potosí y Veracruz, además de su tradicional gira anual por Puebla, Hidalgo y Tlaxcala. Para sostener este nivel de producción, la dinastía estableció su propia imprenta comercial en el pueblo de Huamantla. ???

En el año de 1883, Leandro Rosete contrajo matrimonio con María de la Luz Reséndez Vélez, quien se integró de inmediato al núcleo operativo de la compañía ocupando las funciones de empresaria, movilista de puente y responsable directa de la reparación técnica de los muñecos y sus vestuarios. Paralelamente a esta extenuante vida profesional, María de la Luz procreó catorce hijos, de los cuales lamentablemente solo sobrevivieron siete. Esta labor biológica y artística debe ser destacada con urgencia: dado su estatus de empresaria, tomaba decisiones ejecutivas de primer orden, se subía físicamente al puente a dar las funciones como movilista y, en su rol de ingeniera textil, cargaba con la responsabilidad de reparar y confeccionar los complejos vestuarios, tal como consta en las investigaciones del CITRU [CITRU]. La historiografía tradicional nunca ha visualizado ni dimensionado las múltiples cargas y aportaciones de las compañeras de la profesión, y por ello ha resultado tan fácil dejarlas de nombrar en los libros de texto.

La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante



Durante este periodo de esplendor industrial, la nómina de la empresa registraba un total de 180 personas en activo entre músicos, utileros, operarios de imprenta y personal de mantenimiento. De este enorme universo laboral, 16 eran mujeres. Todas ellas se desempeñaban en el área puramente artística y técnica, asumiendo múltiples tareas escénicas entrelazadas con las labores invisibles de cuidado y crianza. Gracias a la investigación coordinada por Marisa Giménez Cacho [CITRU] y los textos de Francisca Miranda Silva [CITRU] rescatados en el formato digital del INBA, es posible salvar del anonimato este censo histórico de trabajadoras.

En el núcleo de la producción, **María de la Luz Reséndez de Rosete** operaba como empresaria, movilista y jefa del taller de reparación de muñecos e ingeniería textil, alternando estas jornadas con la crianza y el cuidado de su numerosa descendencia en las carreteras. En el puente de mando, el trabajo de manipulación y repetición dramática recaía en un sólido bloque de creadoras: **Francisca Macedo**, quien además era primera tiple; **Francisca Mendoza de Macedo** y **Carlota del Razo de Macedo**, ambas segundas tiples; junto con **Francisca Baltazárez**, **Nicolasa (viuda de Reséndez)** y **Concepción Beraud**, todas ejecutantes de hilos. A este equipo se sumaba **Juana Ríos (viuda de Macedo)**, quien se desempeñaba como movilista, actriz característica, repetidora y jefa de costura; su condición de viudez evidencia cómo las mujeres de la época encontraban en este oficio un refugio y un sustento autónomo.

El despliegue musical y vocal de las temporadas dependía de la calidad de sus cantantes: la italiana **Angelina Ramazi** aportaba su técnica como primera tiple al repertorio lírico de la empresa, acompañada por las segundas voces de **Delfina Bretón** y **Guadalupe Villalón**, esta última integrada a las partituras de la orquesta, además de **María de Jesús S. Ortiz** como voz principal y **Ana María Vizconde** como artista polifacética del retablo. Finalmente, la enorme maquinaria logística e infraestructural de las giras se sostenía por una red de proveedoras externas: la **Sra. Castillo de Razo** fungía como refaccionaria comercial de la empresa, encargada de proveer materiales técnicos y prestar cuentas financieras directas a los hermanos Rosete Aranda; la **Sra. María de Jesús Trejo** gestionaba la logística alimenticia asentada en la estación de San Juan del Río, encargada de abastecer a la numerosa comitiva de la compañía durante sus paradas de ruta; y la **Sra. Ocotlán C. de Ríos**, quien operaba como beneficiaria del sistema de subvenciones y apoyos de la organización familiar.



Una mención de honor e histórica merece la figura de **María Macedonia Rosete Aranda** (1858 – 1931), quien por omisiones administrativas no aparece integrada en este listado de nómina general. Hija legítima de Antonio Rosete y María de la Luz Aranda, y hermana directa de Leandro, María Macedonia fue una destacada movilista que manipulaba los muñecos con destreza codo a codo junto a sus hermanos Adrián, Felipe y Tomás. Su nombre aparece de forma explícita en los registros de pago hacia el año de 1900. Era la encargada absoluta de vestir a las marionetas, además de operar como manipuladora y repetidora en el escenario.

Al haber sobrevivido a todos sus hermanos varones, María Macedonia, se convirtió en la guardiana de la mística familiar y en la encargada directa de instruir y transmitir el secreto técnico del manejo de los hilos a su sobrino Francisco Rosete. Falleció en su natal Huamantla en 1931 a los 73 años de edad, cerrando el ciclo de las soberanas fundadoras.

4.3 La imitación y el espejo del poder cultural (1888 - 1906)

El éxito arrollador de los Rosete Aranda convirtió a sus marionetas en el modelo estético y técnico a seguir, provocando una oleada de imitaciones y asimilaciones populares por parte de otros empresarios independientes. Hacia 1888, se consolidó la primera generación del Circo Hermanos Domínguez. Su fundador, Enrique Domínguez, originario de Pachuca, había entrado a trabajar a los siete años como operario en el Circo Orrín, donde aprendió formalmente el oficio de payaso. Con el tiempo, junto a sus tres hijos —dos varones y una mujer—, fundó su propia empresa familiar; y siguiendo una práctica común del circuito de variedades, determinó que la función de circo concluyera siempre con una vistosa representación de títeres de hilo directamente inspirados en la técnica de la compañía de Huamantla (Miranda Silva, 2013) [CITRU]. Se fundaba así la primera agrupación ambulante de títeres nativa del estado de Hidalgo.

Frente a esta escuela mexicana que florecía en los talleres locales, el circuito burgués intentaba importar novedades de espaldas a la tradición nacional. En este mismo período, el empresario Isauro Pastor contrató al marionetista francés M. Gautier para ofrecer una temporada en el exclusivo Gran Teatro Nacional. El análisis crítico de Yolanda Jurado Rojas (2019) devela el sesgo clasista de la época: las marionetas importadas venían magníficamente vestidas con telas lujosas, pero estaban pésimamente manejadas en el escenario. En contraste con ese artificio europeo, en las rutas del occidente y el norte caminaba la estampa de Don Toribio en 1889, encarnando la resistencia del titiritero tradicional ambulante. Este anciano recorría los trayectos desde Colima hasta Sinaloa cargando sobre sus propios hombros una tramoya rústica. Para anunciarse ante los barrios, ejecutaba un pito de carrizo tradicional y, a ras de suelo, escenificaba las andanzas satíricas de los viejos tipos

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

populares de *Don Folías*, *El Negrito* y *Procopio*; los mismos caracteres irreverentes que Fernando Campusano había hecho morder el polvo a principios de siglo XIX. La memoria popular seguía viva en el silbato de un carrizo.



El clímax hegemónico de la dinastía ocurrió en 1891, cuando la compañía Rosete Aranda fue invitada a ofrecer una función especial para el presidente Porfirio Díaz en las instalaciones del Castillo de Chapultepec. Para esta magna representación, el taller diseñó un impresionante desfile militar compuesto por más de 600 personajes en miniatura, colocando al mismo don Porfirio a la cabeza de la parada de madera. Con este hito, los títeres alcanzaron un poder cultural indiscutible sobre cualquier otra diversión de la época. La prensa de la capital los ensalzó unánimemente, ovacionando la precisión de su Orquesta Típica y los actos de circo ejecutados en miniatura por el muñeco de Mr. Bell.

Al ver este éxito colosal, la periferia respondió con el plagio y la copia sistemática como estrategias de supervivencia. Entre 1891 y 1894, un adolescente de doce años nacido en Puebla, llamado Carlos V. Espinal, organizó su propia agrupación y comenzó a replicar los números y libretos exitosos de los Rosete Aranda, una práctica habitual de piratería escénica entre los titiriteros menores de la época (Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. Para 1894, a los quince años de edad, Espinal formalizó una nueva compañía itinerante fungiendo como titiritero y empresario precoz, y apenas un año después registraba el nacimiento de su primer hijo mientras sobrevivía desempeñando diversos oficios mecánicos a la par de sus funciones de teatro de animación.

En torno a este relevo generacional ocurrió un cruce revelador en el año 1900, cuando los hermanos Leandro y Tomás Rosete Aranda asistieron personalmente a presenciar una de las funciones de Carlos V. Espinal. Con el ojo clínico del oficio, los veteranos le auguraron un buen éxito comercial en las lides de la diversión debido a sus indudables habilidades de negociación y gerencia, a pesar de criticarle severamente la tosquedad técnica de su manipulación, señalando que en su retablo las marionetas «brincaban feamente como sapos». Giménez Cacho (2012)

A pesar de conservar su hegemonía y ejecutar en 1902 una monumental gira internacional cruzando las fronteras con rumbo a Centroamérica, el tiempo biológico y el desgaste del camino empezaron a cobrar la factura al taller. La era de las manos fundadoras llegaba a su ocaso: en 1893 había fallecido Adrián Rosete Aranda a los tempranos 40 años de edad, y en 1905 murió Felipe Rosete Aranda a los 49 años (Jurado Rojas, 2019).

Es precisamente en este año de 1905 cuando se capturó la emblemática y famosa fotografía oficial de la compañía Rosete Aranda que hoy adorna los museos. En ella, por la rígida costumbre androcéntrica de la época, las dieciséis mujeres artistas

que operaban diariamente los hilos, cantaban y sostenían la nómina fueron excluidas por completo del encuadre, operando un tajante ocultamiento visual que borró sus rostros de la posteridad fotográfica.

Finalmente, hacia 1906, los documentos institucionales omiten registrar de manera precisa el fallecimiento de la gran maestra del puente, la tía Buenaventura, quien , de acuerdo a Jurado Rojas, todavía aparecía en la nómina de empleados hasta el año de 1899, **64 años como titiritera, contando sus inicios en 1835**, cerrando con su partida la era de las manos fundadoras de barro y abriendo paso a las turbulencias del nuevo siglo.



4.4 El censo de la resistencia en el nuevo siglo (1906 – 1910)

El panorama urbano continuaba transformándose y asimilando nuevas influencias estéticas que competían por el favor del público popular, obligando al retablo tradicional a reafirmar su vigencia en las calles. Hacia 1906, en la capital del país, el titiritero catalán Julián Gumi ponía en marcha el Casino Alemán en la calle López. Sus títeres, directamente enraizados en la tradición catalana, poseían una estructura similar al guiñol lionés francés, pero con marcadas diferencias en su física de manipulación: las figuras eran talladas en una sola pieza con tres cavidades en el torso de madera para introducir los dedos índice, medio y anular, mientras que las manos del muñeco eran controladas de forma anatómica por el pulgar y el meñique. Gumi, quien empleaba de forma maestra la güijola o pito de carrizo para maquillar su voz y darle ese tono carnavalesco al muñeco, gozó de un enorme éxito entre la infancia de los barrios obreros. Si bien estas representaciones en el Casino Alemán y posteriormente en el local del Orfeón Catalán duraron relativamente pocos años, la escuela de Gumi dejó huella al reintroducir los títeres de guante dentro de la programación circense de los Hermanos Bell, hijos del legendario payaso Ricardo Bell (Miranda Silva, 2013) [CITRU].

Pronto, el tiempo biológico asestó un golpe definitivo a la directiva original de Huamantla. En 1909 falleció Leandro Rosete a los 57 años de edad, quedando la titularidad de la empresa temporalmente en manos de su hermano Tomás durante un breve lapso de dos años (Jurado Rojas, 2019). Al año siguiente, en 1910, estalló de forma violenta el movimiento de la Revolución Mexicana. A pesar del caos bélico, el cierre de fronteras internas y el peligro inminente de los caminos, la compañía se negó a apagar las luces y continuó trabajando activamente en las carreteras, demostrando

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

que el teatro de objetos era un servicio de primera necesidad para
el espíritu de un pueblo en guerra.



4.5 El despojo legal y la soberanía oculta de las viudas (1911 - 1918)

La muerte de los últimos pilares varones de la segunda generación devela, de forma nítida, la profunda asfixia jurídica a la que el orden civil porfiriano y posrevolucionario sometía a las mujeres de la materia animada. En 1911 falleció Tomás Rosete Aranda a los 51 años de edad, dejando un vacío absoluto en la titularidad legal masculina de la dinastía (Jurado Rojas, 2019). Para 1913, tras la muerte previa de Leandro, su único hijo varón, Francisco Rosete Aranda, contaba con apenas 13 años de edad; una infancia que le imposibilitaba materialmente asumir la dirección comercial y técnica de la monumental empresa de doce toneladas. Francisco tenía cinco hermanas mayores que él y una menor, un núcleo familiar numeroso que su madre, María de la Luz Reséndez Vélez, tuvo que criar y sostener por su propia cuenta en medio del desorden revolucionario.

A pesar de que María de la Luz Reséndez poseía la experiencia, el colmillo y la capacidad técnica de primer orden acumulada tras décadas de fungir como empresaria, movilista y jefa del taller de reparaciones, el ordenamiento civil burgués de principios del siglo XX la anuló por completo. Imperaba la violenta premisa legal de que las mujeres carecían de capacidad jurídica y comercial autónoma para gobernar industrias. Frente a esta asfixia de género, se vio obligada a rentar temporalmente la compañía familiar al empresario varón Enrique Rosas.

Aprovechando esta vulnerabilidad jurídica y el repliegue forzado de las dueñas legítimas, ocurrió la usurpación comercial en 1915.

El comerciante poblano Carlos V. Espinal utilizó por primera vez, y sin contar con autorización ni permiso alguno, el prestigioso nombre de la dinastía, rotulando su negocio bajo la razón social de

Teatro Carpa Rosete Aranda. Carlos V. Espinal e Hijos

(Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. Espinal operaría bajo esta marca usurpada durante un largo periodo de veinticinco años. Si bien es cierto que otras agrupaciones menores de la época implementaron el plagio de nombres renombrados como una estrategia mercantil para asegurar la taquilla en las provincias, desde la praxis y la ética del oficio esta acción constituyó un despojo ventajoso que bajo ninguna circunstancia puede justificarse bajo el condescendiente cobijo de ser una "costumbre de la época".

Tras consolidar su capital económico presentándose con éxito en los Estados Unidos bajo el cobijo del nombre usurpado, Carlos V. Espinal adquirió su propia carpa con planta de luz y camión de transporte en 1917; una infraestructura industrial que para 1922 se multiplicaría en tres carpas simultáneas de alta recaudación (Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. En ese mismo año de 1917, la empresa original de Huamantla intentó reorganizarse en la ruta, quedando la dirección técnica bajo la gestión de Salvador Escamilla. El control operativo de la empresa original de los Aranda pasó brevemente en 1918 a manos de Ladislao González, para ser retomada en el mes de octubre por el empresario Enrique Rosas.

Fue en este mismo año de 1918 cuando un joven Francisco Rosete Aranda y Reséndez entabló un reclamo formal y directo contra Carlos V. Espinal por la utilización ilegal del apellido y el prestigio de su familia (Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. Esta querella legal y moral, que desgastó los recursos de la dinastía legítima, tardaría décadas en resolverse: no fue sino hasta 1943 cuando Espinal, acorralado legalmente, se vio obligado a comprar formalmente la patente, adquirir unas cuantas marionetas de la bodega y pagar una indemnización económica obligatoria por haber explotado comercialmente el nombre sin autorización durante un cuarto de siglo (Giménez Cacho, 2012) [CITRU].

4.6 El relevo de la tercera generación: El matriarcado definitivo (1919 - 1941)

Entre los años de 1919 y 1931, el circuito familiar se reorganizó con fuerza ante las demandas del nuevo siglo. Delfino Rosete, sobrino directo de Leandro, asumió temporalmente la responsabilidad de la empresa mientras el joven Francisco Rosete Reséndez ejecutaba su debut profesional introduciendo la novedad escénica de los "fantoques humanos" [CITRU]. A partir de ese momento, Francisco tomó las riendas definitivas de la compañía, registrándola bajo la nueva razón social de **Gran Compañía de Automatas Hermanos Rosete Aranda, Sucesores** (Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. La empresa se consolidó nuevamente como una organización de gran envergadura, manteniendo una nómina activa de casi cuarenta empleados permanentes. Para sobrevivir en los tiempos modernos, el espectáculo se transformó en un formato polifacético de variedades que integraba cupletistas, parejas de baile folclórico, ilusionistas, novedosos actos de circo, proyecciones de cine, pantomimas clásicas y murgas musicales (cantos de crítica social y humor) (Miranda Silva, 2013).

En el año de 1931 murió en Huamantla la gran maestra María Macedonia Rosete Aranda. Su partida marcó un hito de profunda justicia histórica: ella había sido la virtuosa movilista encargada de resguardar el secreto técnico en el taller doméstico y transmitir pacientemente los conocimientos de manipulación y construcción a su sobrino Francisco, blindando el hilo dinástico frente a la exclusión del mercado. A pesar de que el nombre oficial de esta nueva etapa ostentaba el masculino genérico de los "Hermanos Sucesores", un análisis riguroso de la nómina real de este periodo revela que la verdadera fuerza operativa y artística de la descomunal compañía seguía descansando en las manos de las mujeres de la casa y en las trabajadoras de la "tropa" artística. De un total de cincuenta integrantes, un número sumamente respetable

para la época, el censo de las artistas de los hilos devela este mapa definitivo.

En el núcleo de la dinastía familiar, el trabajo de manipulación y operación de los títeres recaía de forma colectiva en **Sofía Rosete Reséndez, María de la Luz Rosete Reséndez, Rosalina Rosete Reséndez, Guadalupe Rosete Reséndez, Concepción Rosete Reséndez y Elvira Rosete Reséndez**, quienes sostenían el puente codo a codo con el propio Francisco. Por su parte, la tropa artística y técnica de la resistencia civil se componía por **Ángela Rampanini**, consagrada como la primera tiple vocal de las temporadas; **Guadalupe Villalón**, como actriz característica; y **Gudelia Salgado**, quien asumió la jefatura de modas y realización escénica, operando como la responsable directa de la física y el diseño de los nuevos vestuarios.



Resulta un acto de profunda conmoción y rigor histórico destacar la presencia en este censo de las veteranas **Francisca Macedo, Delfina Bretón y Juana Ríos (viuda de Macedo)**. Sus nombres ya aparecían con plena vigencia en las viejas listas de nómina de la era del esplendor decimonónico liderada por Leandro Rosete Aranda en el siglo XIX. Estas mujeres sumaban más de treinta y cuarenta años de vida profesional activa metidas en los baúles, subidas a los puentes, remendando la materia y defendiendo el retablo a través de guerras, viudeces, revoluciones y despojos comerciales. Ellas, junto a las hijas de la nueva generación, fueron las verdaderas y definitivas soberanas del puente. El imperio de los hilos en México nunca le perteneció a la mirada complaciente de los empresarios varones ni a la astucia de los plagiarios; se sostuvo, desde el primer modelado de barro en 1835 hasta el último telón de la carpa en el siglo XX, por la soberanía oculta, la disciplina técnica y la inquebrantable resistencia de las mujeres titiriteras.

4.7 El ocaso material y la fragmentación de los baúles (1937 - 2005)



El avance de la mitad del siglo XX impuso nuevas lógicas estéticas, tecnológicas y comerciales que aceleraron el cierre de las carpas tradicionales, forzando a los herederos a buscar el resguardo de la materia animada frente al abandono institucional.

Paralelamente al circuito tradicional, la empresa de Carlos V. Espinal e Hijos continuó expandiendo su negocio mediante la asimilación de tecnologías visuales y musicales (Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. En 1937 incorporaron la novedad de la linterna mágica en sus programaciones, y para 1939 industrializaron su retablo sustituyendo a las viejas orquestas en vivo por el uso de música grabada en discos. Hacia 1941, tras años de fricciones en las carreteras, inició la disputa legal formal por parte de Francisco

Rosete para detener el plagio del apellido familiar; una querella que concluyó con el pago obligatorio de la patente en 1943.

Convertido en dueño legal del nombre, Espinal incorporó en 1946 copias de los personajes animados de Walt Disney en sus representaciones de hilo, y en 1951 insertó el retablo en la modernidad mediática al presentar temporadas de ópera con títeres en la televisión.

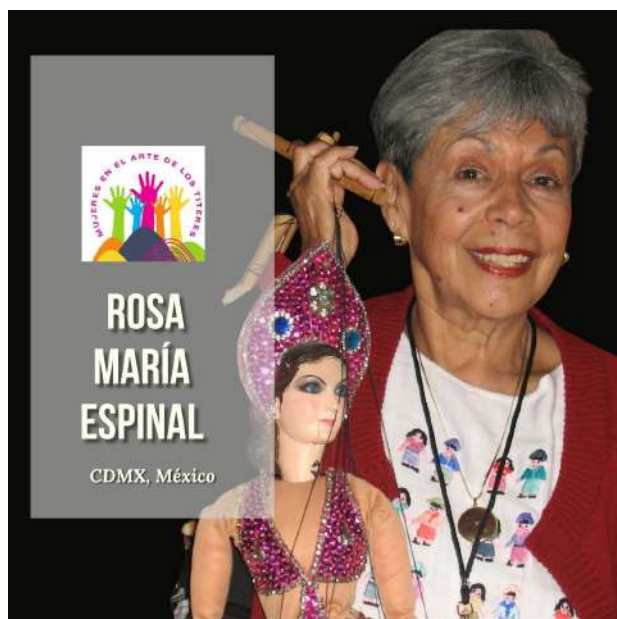
Mientras la empresa comercial acaparaba las pantallas, la dinastía legítima iniciaba su repliegue en 1950. Francisco Rosete Aranda y Reséndez libró una batalla desesperada por salvar la memoria física de su linaje, intentando por múltiples vías que las marionetas originales de la familia Aranda fueran resguardadas gubernamentalmente como patrimonio histórico de la nación. Al encontrarse con la burocracia, la indiferencia y el desinterés de las instituciones oficiales del Estado, se vio obligado a desmembrar la valiosa colección, vendiendo una parte sustancial de las piezas al Museo Rafael Coronel en Zacatecas y el resto a diversos coleccionistas particulares. La cordillera original de Huamantla se dispersaba para asegurar su supervivencia material.

El destino de la rama Espinal siguió una ruta paralela de disolución y rescate. En 1959, la administración de la carpa comercial pasó a manos de los hijos de Carlos V. Espinal, quienes finalmente despidieron la empresa de los escenarios en 1961. Diecisiete años después, en 1978, los herederos vendieron el fajo restante de títeres al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) (Giménez Cacho, 2012) [CITRU]. Carlos V. Espinal falleció en 1981 a la avanzada edad de 98 años, y casi una década después, en 1990, falleció Francisco Rosete Aranda y Reséndez, extinguiéndose con él el último eslabón varón que operó las marionetas de la dinastía original. Décadas más tarde, en 2005, en un último acto de salvaguarda y memoria familiar, **Rosa María García Espinal** (hija de **Rosa María Espinal Villegas**) donó a la Universidad de

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

Colima una valiosa colección de títeres, fotografías, carteles y documentos históricos de la compañía, rescatando el archivo del olvido comercial.

Al igual que ocurrió en la dinastía Aranda, un análisis de la historia interna de la empresa de los Espinal demuestra que el trabajo en los puentes dependía del pulso femenino. Las crónicas salvan del anonimato los nombres de cuatro destacadas mujeres movilizadas que operaron activamente los hilos tras bambalinas en esta última etapa: **Rosa María Espinal Villegas, Rosa María García Espinal, Alicia Espinal y Teresa Espinal**. Incluso en la rama comercial de la historia, las manos que sostuvieron las crucetas y le dieron alma a la materia animada volvieron a ser, de forma contundente, manos de mujeres.



CONCLUSIÓN: REPARAR EL RETABLO DE LA MEMORIA

Escribir esta investigación desde la praxis del oficio y bajo la luz de la perspectiva feminista no ha tenido como fin construir una monografía más sobre el esplendor de la compañía originaria de Huamantla. El verdadero propósito ha sido ejecutar un acto de reparación histórica: meter las manos en las costuras del discurso oficial para devolverles el cuerpo, el nombre y el estatus de artistas técnicas a las mujeres que sostuvieron el imperio de los hilos en México.

La historiografía androcéntrica nos entregó un relato cómodo y vertical: un cuento de "hombres geniales" y "maestros extranjeros" que inventaron un arte de la nada, mientras sus madres, hermanas e hijas se limitaban a realizar la labor doméstica de «vestir a los muñecos». Desde el colmillo del taller, hemos demostrado que esa afirmación es insostenible. En la física del teatro de objetos, la materia manda. El corte de un patrón, el peso de una tela y la articulación de un miembro son decisiones de alta precisión escénica; son ingeniería textil y dirección de arte indispensables para que el autómatas cobre vida sin trabarse en escena. Y desde la estética, esos mismos vestuarios le dieron un reconocimiento de excelencia a la compañía.

Al recorrer linealmente estos más de cien años de trayectoria, la verdad documental emerge con una nitidez apabullante. Fue el bagaje plástico de **María de la Luz Aranda** como restauradora de arte sacro el que proveyó la infraestructura técnica primigenia para modelar las primeras figuras de barro articuladas con alambre en 1835, gracias también a los saberes aprendidos de su madre ceramista cuyo nombre se ignora. Fue la destreza y el virtuosismo de su hermana **Buenaventura Aranda** en el puente de

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

manipulación por mas de 64 años, lo que consolidó el oficio a ras de carretera durante décadas de errancia a lomo de mula. Fueron ellas dos quienes asumieron la dirección ejecutiva absoluta de la empresa en 1867 y llevaron con orgullo sus marionetas ante el presidente Benito Juárez en 1872, demostrando un liderazgo comercial que las leyes de su tiempo pretendían negarles.



Y cuando el siglo XX trajo consigo el esplendor industrial y las doce toneladas de baúles fletados en los trenes, la empresa no se sostuvo por el milagro de un apellido, sino por el trabajo extenuante de una "tropa" invisible. Mujeres como **María de la Luz Reséndez Vélez**, que equilibraban la gerencia y la manipulación en el puente con la crianza de siete hijos en las carreteras, o dejados al amparo de otras cuidadoras de la familia; o **María Macedonia Rosete**, la gran maestra que resguardó en el ámbito doméstico los secretos del taller para adiestrar a la tercera

generación; junto a veteranas infatigables como **Francisca Macedo, Delfina Bretón y Juana Ríos**, quienes sumaron más de cuarenta años de vida profesional activa cruzando guerras y revoluciones sin soltar los controles. Incluso en el ocaso de las carpas, las figuras de **Rosa María, Alicia y Teresa Espinal** reafirman que el puente siempre fue un territorio gobernado por mujeres.

A principios del siglo XX, las estructuras legales e institucionales despojaron a estas creadoras de su capacidad contractual y operaron un tajante ocultamiento visual que las borró de las fotografías oficiales y de las enciclopedias internacionales. Hoy, al dismantelar el anacronismo del espectador italiano y denunciar la deplorable usurpación comercial de los apellidos, cerramos este volumen con una certeza inquebrantable:

Las verdaderas dueñas del retablo han vuelto para reclamar su lugar de enunciación. Desde el oficio podemos darles la bienvenida y evitar que las sigan borrando de nuestra historia común. Las soberanas del puente han bajado para recordarnos, con la dignidad de sus nombres grabados en madera, que la historia del teatro en México se escribió, se construyó y se manipuló con manos de mujer.

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

GENEALOGIA DE LA DINASTIA ROSETE ARANDA

GENESIS. LAS ARANDA 1835

La madre de los Aranda. Sin nombre
Buenaventura Aranda
María de la Luz Aranda

SEGUNDA GENERACIÓN Compañía Nacional Mexicana de Autómatas Rosete Aranda (1861)

María Macedonia Rosete Aranda
María de la Luz Reséndez Vélez
Francisca Macedo /hija)
Francisca Mendoza de Macedo
Carlota del Razo de Macedo
Francisca Baltazárez
Nicolasa (viuda de Reséndez)
Concepción Beraud
Juana Ríos (viuda de Macedo)
Angelina Ramazi
Delfina Bretón
Guadalupe Villalón
María de Jesús S. Ortiz
Ana María Vizconde
Sra. Castillo de Razo
Sra. Ocotlán C. de Ríos
Guadalupe Gutiérrez
Virginia Ramírez

TERCERA GENERACIÓN Gran Compañía de Autómatas Hermanos Rosete Aranda, Sucesores (1919)

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

Sofía Rosete Reséndez,
María de la Luz Rosete Reséndez,
Rosalina Rosete Reséndez,
Guadalupe Rosete Reséndez,
Concepción Rosete Reséndez
Elvira Rosete Reséndez
Ángela Rampanini
Guadalupe Villalón
Gudelia Salgado

Carlos V. Espinal e Hijos (1943)

Rosa María Espinal Villegas
Rosa María García Espinal
Alicia Espinal
Teresa Espinal



Referencias bibliográficas

3museosnl. (2026, 26 de agosto). Historia de los títeres en México: Las manos mágicas de los Rosete Aranda[Conferencia de Ignacio Tapia]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/iBq6GjkcD9E>

Almanza Montañez, Rosa Evelia. (s.f.). El teatro en el siglo XIX, un espacio de recreación [Archivo PDF]. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). https://uacm.edu.mx/Portals/16/Repository/teatro_siglo_XIX.2a71e97e-393d-40e2-ac0d-5657595df2f8.pdf

Beezley, William H. (2008). La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX. El Colegio de la Frontera Norte; El Colegio de San Luis; El Colegio de Michoacán.

Comonfort, Ignacio (Pres.). (12 de febrero de 1857). Constitución Política de la República Mexicana de 1857 [Folleto histórico]. Instituto de Investigaciones Jurídicas; UNAM. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/legislacion/federal/historicos/1857.pdf> [1]

Coordinación de Radio, Cine y Televisión (CORACYT). (11 de octubre de 2022). Hermanos Rosete Aranda por más de un siglo asumieron y reinventaron la tradición de los títeres en México [Video]. Gobierno del Estado de Tlaxcala. <https://www.coracyt.gob.mx/noticias/cultura/5675-hermanos-rosete-aranda-por-mas-de-un-siglo-asumieron-y-reinventaron-la-tradicion-de-los-titeres-en-mexico>

De Maria y Campos, Armando. (1941). Historias de títeres. Así, (32). En F. Miranda Silva (Investigación), Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda (1835 - 1942) (M. Giménez Cacho, Coord.) [Plataforma digital]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/obrasdeconsulta/CD-ROM/RoseteAranda/>

Giménez Cacho, Marisa (Coord. y Ed.). (2012). Títeres Rosete Aranda/Espinal: Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes. Conaculta; Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Iglesias Cabrera, Sonia, & Murray Prisant, Guillermo. (1995). Piel de papel, manos de palo: Historia de los títeres en México. Selector.

Jurado Rojas, Yolanda. (2004). El teatro de títeres durante el Porfiriato: Un estudio histórico y literario. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Gobierno del Estado de Tlaxcala.

Jurado Rojas, Yolanda. (2015). La comedia de muñecos: Estudio histórico, literario y crítico. Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.

Jurado Rojas, Yolanda. (2019). La compañía de Rosete Aranda y el Festival Internacional de Títeres en Tlaxcala. Gobierno del Estado de Tlaxcala; Instituto Tlaxcalteca de Cultura.

Medina, Pablo Luciano. (2013). Compañía Rosete-Aranda. En Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta. UNIMA Internationale. <https://wepa.unima.org/es/compania-rosete-aranda/>

Miranda Silva, Francisca. (2009). Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda (1835 - 1942) (M. Giménez Cacho, Coord.) [Plataforma digital]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).
<https://citru.inba.gob.mx/proyectos/obrasdeconsulta/CD-ROM/RoseteAranda/>

Miranda Silva, Francisca. (2012). Títeres Rosete Aranda: Espinal. Instituto Nacional de Bellas Artes; Conaculta.

Miranda Silva, Francisca. (2013). Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013. El hipogrifo teatral: cuaderno de investigación de la AMIT. Universidad Veracruzana.

Montero Alarcón, Sergio Arturo, González Jiménez, Ma. de Lourdes, & Chacón Roa, Verónica. (2017). Restauración de los títeres de Rosete Aranda y época de oro del guiñol. Editorial Académica Española.

Raffi-Bérout, Catherine. (1998). Sociedad y teatro a principios del siglo XIX en México o el teatro visto en textos «paraliterarios». En D. Meyran, A. Ortiz, & F. Suréda (Eds.), Théâtre, public, société (pp. 225-233). Presses universitaires de Perpignan.

Toulet Abasolo, Lucina Marcela. (2002). El mágico mundo de los hermanos Rosete Aranda. Instituto Tlaxcalteca de la Cultura; Gobierno del Estado de Tlaxcala.

Toulet Abasolo, Lucina Marcela. (2010). Los títeres Rosete Aranda: una tradición milenaria. Conaculta; Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

*La otra historia del retablo: La Genealogía oculta de las soberanas
del puente en la dinastía Rosete Aranda. Elvia Mante*

Acerca de la autora



Elvia Mante es autora, investigadora y gestora cultural con una destacada trayectoria en la literatura dramática y la escena contemporánea en México. Como escritora, titiritera y cofundadora de la compañía Baúl Teatro A.C. y del Museo La Casa de los Títeres en Monterrey, su trabajo de cinco décadas se caracteriza por un enfoque social, estético y crítico en las artes escénicas, habiendo gestionado de forma independiente y adaptado como teatro seis espacios distintos.

Su labor actual rompe los moldes de la cátedra tradicional para proponer una «lectura desde la praxis», cruzando el archivo con la experiencia viva del escenario. Una de las vertientes nodales de su práctica es el proyecto **El Censo de Mujeres en el**

arte de los títeres, impulsado mediante la plataforma **Mujeres en el Arte de los Títeres**, iniciativa de archivo, catalogación y memoria viva que busca documentar y visibilizar el trabajo de creadoras de todo el mundo. Este libro, escrito desde el cruce entre la práctica del oficio y el documento histórico, dialoga de forma directa con dicho censo, entendiéndolo como un acto de resistencia cultural y justicia histórica que desmantela el borrado androcéntrico para restituir la genealogía, autoridad y propiedad de las mujeres desde el pasado colonial.

Distinguida con la medalla Rosario Castellanos 2013, el Premio UANL de las Artes 2018, y la Presea Rosete Aranda en 2021, e integrante del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del SACPC, Mante ofrece en este volumen una propuesta orientada a la deconstrucción crítica de nuestra propia historia.

¿Y si te dijera que la historia que nos han contado sobre los títeres en México está incompleta?

¿Quiénes sostenían realmente los hilos de la compañía de títeres más famosa de México? La historia oficial nos entregó un relato cómodo: un cuento de hombres geniales y maestros extranjeros que construyeron un imperio, mientras las mujeres de la casa se limitaban a la labor doméstica de «vestir a los muñecos».

Escrito desde la experiencia del taller y con una profunda mirada feminista, este libro se mete en las costuras del discurso tradicional para ejecutar un acto de reparación histórica. A través de un cruce minucioso de fechas, nóminas y la lógica material del escenario, la autora demuestra que el verdadero motor técnico, empresarial y artístico de la dinastía Rosete Aranda perteneció, desde el primer modelado de barro en 1835 hasta su último telón, a la soberanía oculta y la resistencia inquebrantable de las mujeres titiriteras. Las soberanas del puente han bajado de las alturas para reclamar su lugar.

¡Estuvimos, estamos y nuestra historia es grandiosa!

Elvia Mante

