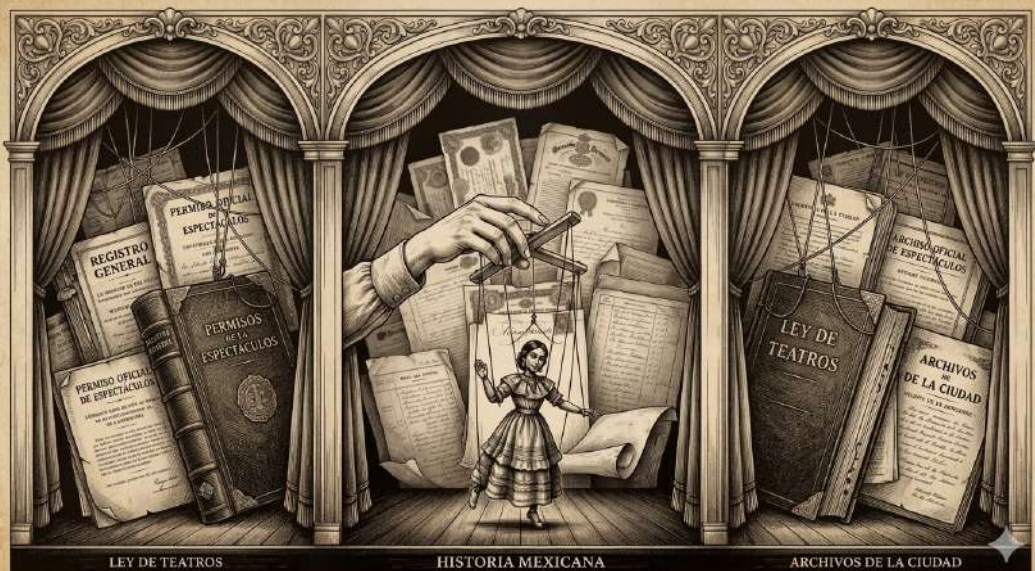




La otra historia del retablo

La genealogía oculta de las dueñas y empresarias de las Comedias de muñecos de la Máquina Real del Virreinato.

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 dueñas y empresarias de las Comedias de muñecos de la Máquina Real del Virreinato.

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 dueñas y empresarias de las Comedias de Muñecos de la Máquina Real del Virreinato

© 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.

*"La mentira se hace con palabras,
pero también con silencios [...]
Elegir contar la verdad
es una forma de reclamar nuestro poder".*

Adrienne Rich

Agradecimiento	4
CAPÍTULO 1. Introducción	9
CINCUENTA AÑOS MOVIENDO HILOS Y DESARMANDO CUENTOS	9
1.1 EL LUGAR DE ENUNCIACIÓN: LA INVESTIGACIÓN DESDE LA PRAXIS Y EL OFICIO DE LOS CINCUENTA AÑOS	10
1.2 LA ILUSIÓN DE LA SOMBRA: CUESTIONAR EL MITO DE LA SUBORDINACIÓN Y LA "OMISIÓN REGISTRAL" DE LAS CREADORAS..	12
1.3 LA PERSPECTIVA FEMINISTA: LA RELECTURA CRÍTICA DE LAS FUENTES DOCUMENTALES FRENTE A LA NARRATIVA ANDROCÉNTRICA	13
CAPÍTULO 2. Anatomía del Retablo Novohispano.....	19
2.1 EL MAPA DE LAS FUENTES	19
2.2 ANATOMÍA DEL RETABLO: DEL ALTAR DE LA IGLESIA A LA ESCENA PROFANA.....	21
2.3 PRECISANDO TÉRMINOS.....	23
2.4 HISTORIA Y DESCRIPCIÓN DE LA MÁQUINA REAL DE COMEDIAS DE MUÑECOS	25
2.5 EL PROGRAMA Y LA ESPECTACULARIDAD DE LOS SANTOS	31
2.6 CALIDAD ARTÍSTICA, ELENOS Y EL CERCO DEL COLISEO	33
2.8 EL DEBATE DE LA ECONOMÍA	35
CAPÍTULO 3. El Negocio Tras Bambalinas: Leyes, finanzas y el monopolio del Coliseo.....	40
3.1 EL COLISEO REAL Y LA ASFIXIA ECONÓMICA	40
3.2 EL VALOR DE LA PLATA: EQUIVALENCIAS PARA EL AÑO 2026.....	42
3.3 LAS FINANZAS DE LA PERIFERIA: ¿CÓMO SOBREVIVÍAN LAS COMPAÑÍAS DE TÍTERES?	43
3.4 LA CARGA FISCAL: IMPUESTOS, MULTAS Y DECOMISOS.....	45
3.5 LA TRAMPA Y EL ESCUDO DE LAS LEYES DE TORO	47
CAPÍTULO 4. La Logística del Oficio: Espacios, rutas y estructuras corporativas	50
4.1 CAMINOS DE ARRIERÍA Y CARRETAS: LA LOGÍSTICA DE LA ERRANCIA MINERA	50

4.2 LA ESTRUCTURA EMPRESARIAL DE LA COMPAÑÍA NOVOHISPANA.....	52
--	----

4.3 LA CONQUISTA DEL ESPACIO FIJO: INFRAESTRUCTURA Y PERMANENCIA EN LA URBE	53
--	----

CAPÍTULO 5. Las Dueñas del Retablo: Dinastías, herencia y soberanía femenina55

5.1 DINASTÍAS Y LICENCIAS: LAS DUEÑAS LEGÍTIMAS DEL RETABLO	56
--	----

5.2 LA DINASTÍA MORALES-VARGAS-GONZÁLEZ: TRES GENERACIONES AL MANDO	59
--	----

5.3 LOS TEATROS ESTABLES: LA CONQUISTA DE LA PERMANENCIA URBANA: MICAELA CAMPOHUMAN Y FRANCISCA TOMASA MONTROYA	64
---	----

5.4 ARRENDAMIENTO, BLINDAJE Y RESISTENCIA LABORAL. ANGELA DE ACOSTA Y MARÍA PETRA AGUILAR.....	67
---	----

5.5 HEREDAR EL SECRETO: LA ESCUELA MATRILINEAL. FELIPA ESTRADA Y JOSEFA VARGAS	69
---	----

5.6 PEREGRINAS DEL RETABLO: LA PRODUCCIÓN DE LAS MACRO- GIRAS. ANGELA VALVERDE.....	72
--	----

CAPÍTULO 6. Conclusiones: Restituir el gesto, recuperar el nombre79

Mujeres de la Máquina Real España y América.	83
--	-----------

Fuentes e hilos de esta investigación	88
--	-----------

CRÉDITOS DE ILUSTRACIÓN.....	92
------------------------------	----

Acerca de la autora.....	96
---------------------------------	-----------



Fig. 1. Imagen reinterpretada con **ChatGPT** a partir de la obra Hortus Deliciarum (1180)

CAPÍTULO 1. Introducción

Cincuenta años moviendo hilos y desarmando cuentos

Quiero empezar con una confesión: no vengo a hablarles hoy desde la cátedra académica tradicional, no soy académica; solo me gusta indagar en la historia de los títeres y analizar mis descubrimientos desde el cruce entre el escenario y la investigación documental.

Vengo como titiritera con 50 años de oficio que, al buscar las raíces femeninas de mi profesión, me di cuenta de algo revelador: los nombres de las creadoras del pasado no siempre estaban ocultos en sótanos secretos. Muchas veces ya estaban ahí, registrados en las fuentes y en los archivos históricos, pero impresos en una tinta invisible para quienes escribieron o transmitieron la historia “oficial”. Lo que faltaba no eran los datos; faltaba la perspectiva feminista desde nuestro quehacer artístico, indispensable para otorgarles el reconocimiento que merecen y evitar que se pierdan en el masculino universal de nuestra historia androcéntrica.

Además, en algunos casos, habiendo sido realizada la investigación histórica desde la Academia por personas ajenas al oficio, hubo poca comprensión del significado de estos descubrimientos en torno a la historia de las mujeres en el arte de los títeres. O de los títeres en general. Aunado a esto, en escritos, ponencias y charlas de sobremesa de eventos titiriteros —casi siempre expresadas por hombres—, las mujeres hemos sido relegadas al papel de «recién llegadas», acompañantes, costureras en el mejor de los casos, o figuras secundarias. En uno de esos eventos escuché comentar a una maravillosa maestra titiritera una historia acerca de su incursión en este arte hace mas de 50 años:

«Yo era la que movía la flor que no hablaba, en el teatrino del brillante titiritero que le pertenecía a mi compañero: el creador, el autor, el director, quien me daba indicaciones escénicas a base de patadas tras el retablo».

Y si bien es cierto que este tipo de violencia se ocultaba tras el retablo, la de negar nuestra presencia y aportaciones lamentablemente sigue estando presente.

1.1 El lugar de enunciación: La investigación desde la praxis y el oficio de los cincuenta años

Afortunadamente para mí, yo llegué a esta profesión sin saber que a las mujeres en el arte de los títeres históricamente se nos había asignado un reducido espacio: las ayudantes. Gracias a mi ignorancia sobre el tema, empecé a dirigir, a escribir, a producir y me subí al escenario como actriz y como titiritera. Fue al asistir a congresos o reuniones cuando me di cuenta de que, con sus excepciones, se trataba con desprecio al trabajo femenino; si acaso no podían desmerecer las aportaciones de alguna mujer, la encumbraban como la excepción, como un «garbano de a libra». No importaba cuánto talento demostráramos arriba y abajo del escenario, a menudo escuché decir, públicamente, desde una perspectiva misógina, que el trabajo de los hombres siempre era y sería mejor.

Esta historia de exclusión se ha repetido muchas veces, incluso en publicaciones sobre las mujeres titiriteras escritas por la pluma de eminentes eruditos de nuestro arte. Muestra de ello es lo escrito por Toni Rumbau en el Artículo publicado en la Revista Con La A, acerca de las mujeres y los títeres, en noviembre del 2015:

«Como bien han mostrado las múltiples historias del teatro, la presencia de las mujeres en los escenarios ha sido por lo general una anomalía, que muchas veces rozaba la clandestinidad. Es decir, para hacer teatro, muchas mujeres tuvieron que hacerse pasar por hombres.

Una situación que no podía ser diferente en el teatro de títeres.»¹

También de su autoría y del mismo año, afirma que «*las mujeres llegaron a la profesión hace apenas 30 años*» —es decir, hacia 1985—. Una aseveración que ignora que yo misma escribí mi primera investigación sobre títeres en 1976, y para entonces ya había muchas mujeres en la historia de nuestro arte: las «garbanzos de a libra» muy reconocidas y «las de la tropa», aquellas que no alcanzaban nombre, apellido ni créditos en los programas de mano, según constató Concha de la Casa durante sus investigaciones para el libro *Teatro de Muñecos en Hispanoamérica* en 1995.

Los hombres no han tenido empacho en ocupar los espacios destinados a dar voz a las mujeres. Así ocurrió cuando Ferrán Bailén subió al estrado del evento *Títeres en femenino* en España, para aseverar lo siguiente:

«También en el mundo de los títeres, como en casi todas las profesiones, las mujeres estaban limitadas en el mejor de los casos a una labor secundaria, de ayudantía. Los protagonistas y creadores eran siempre los hombres.»

— Ferran Bailen, Bilbao, 23 de noviembre 2014.²

Ante discursos como los de Rumbau y Bailen, conviene remarcar que esas «múltiples historias del teatro» han sido siempre escritas y publicadas por hombres, como el resto de la Historia con mayúsculas, donde las mujeres no estamos incluidas. Por ello, de un tiempo a esta parte y en todas las ramas de la cultura, las

¹ **Rumbau, Toni** (2015, 27 de noviembre). Mujeres en el teatro de títeres. Revista con la A. <https://conlaa.com/mujeres-en-el-teatro-de-titeres/>

² **Bailén, Ferrán**. (21 de enero de 2014). *La Revolta dels Titelles, Las titiriteras-mujeres creadoras*. Títeres en Femenino. <http://www.titeresenfemenino.com/2014/01/ferran/>

mujeres nos hemos dado a la tarea de descubrir y reescribir nuestra propia crónica: revelando, por ejemplo, que las cuevas del paleolítico fueron pintadas por mujeres, o que los cuerpos de guerreros vikingos pertenecían en realidad a mujeres guerreras. Hemos partido de cuestionar lo que los hombres, por más eruditos que sean, han dicho de nosotras; entre esas cosas, que nuestra presencia en el oficio es «una anomalía» o que, como se acostumbra decir en América, somos simplemente «las compañeras», así, sin nombre ni apellido.

1.2 La ilusión de la sombra: Cuestionar el mito de la subordinación y la "omisión registral" de las creadoras

Esta contra-narrativa que les presento no busca rescatar a mujeres que operaban en la clandestinidad, ni consolar la memoria de manos que supuestamente trabajaron «en la sombra» o habitando una «omisión registral». Tampoco es una disertación de teoría abstracta, sino la crónica de una relectura. Es «la otra historia del retablo»: un ejercicio para cambiar la mirada, desempolvar los archivos y restituir el peso real de las mujeres que sostuvieron el arte de los títeres en nuestro país desde el virreinato hasta nuestros días; es decir, establecer nuestra genealogía. En este caso de las mujeres artistas y empresarias en el Virreinato. Y de las titiriteras que fueron parte de los elencos.

Continuar abordando la historia del teatro de animación en México de la manera tradicional ya ni siquiera es políticamente correcto, pues solo fortalece el mito persistente de que el retablo ha sido un territorio de genios creadores individuales y masculinos. Las fuentes documentales primarias desmienten la fábula de la ausencia o la subordinación femenina. Los archivos oficiales del Virreinato de la Nueva España y los registros comerciales de los siglos XIX y XX demuestran que las mujeres estaban firmando los papeles, obteniendo los permisos, enfrentando la censura y detentando la propiedad legal de las compañías y los teatros estables. Eran dueñas, autoras, directoras artísticas, titiriteras,

maestras y mucho más que costureras, aunque también lo fueron, y no solo eso, en realidad fueron ingenieras textiles, mujeres que sabían que en el arte de los títeres “*la materia manda*”, que cada costura, cada tela, cada adorno le confieren a los muñecos su propia expresividad. Estas mujeres del pasado, igual que las contemporáneas, hicieron todo ese trabajo creativo y a la par integraron su vida cotidiana de madres y abuelas con todas las labores de cuidado y atención familiar que eso significa.

En esta serie de pequeños libros titulados “Al otro lado del retablo” que están enfocados en la genealogía femenina de nuestra profesión, hay pruebas suficientes de ello.

1.3 La perspectiva feminista: La relectura crítica de las fuentes documentales frente a la narrativa androcéntrica

¿Por qué un oficio que se enorgullece de dar vida y voz a la materia se ha conformado con un relato histórico a medias? La narrativa popular del gremio ha asumido, casi por inercia, que el liderazgo de este arte fue una empresa puramente masculina. Es urgente preguntarnos bajo qué criterios decidimos qué nombres recordar y cuáles relegar a la sombra del retablo. La respuesta a este vacío no se encuentra en la falta de registros, sino en cómo hemos elegido leerlos. A pesar de que los archivos notariales y los registros de compañías revelan una presencia femenina decisiva desde hace siglos, la percepción contemporánea del gremio insiste en mirar el pasado con un lente reductor.

La tesis que sostiene este ensayo es que el borrado de las titiriteras no ocurrió solo en el pasado colonial ni en las dinámicas de las grandes dinastías como los Rosete Aranda, sino en la mirada historiográfica del siglo XX y aún antes. Al carecer de una perspectiva feminista, la crónica de nuestro arte ha estado operando con un sesgo patriarcal de devaluación intelectual y

artística de las mujeres pues, aún teniendo ante sus ojos los documentos oficiales de su participación como dueñas y empresarias las ha confinado al estatus de cuidadoras o acompañantes familiares. Esta falacia de que el arte de los títeres es un oficio estrictamente masculino ha sido perpetuada por los mismos titiriteros y titiriteras actuales, quienes por falta de información o por desinterés ignoran que los documentos demuestran, desde hace siglos, nuestra participación activa y comprobable en las múltiples áreas de nuestro arte.

Lejos de ser un problema exclusivo de los archivos, esta omisión se reactiva diariamente en la praxis contemporánea del gremio. El mito del titiritero varón como único creador y depositario del oficio se reproduce por inercia en las aulas y en los talleres de formación, donde la genealogía histórica se enseña omitiendo las raíces femeninas de las dinastías. Asimismo, los festivales y encuentros de títeres suelen diseñar sus programaciones y mesas de debate bajo inercias que perpetúan la centralidad masculina, un sesgo que luego se traslada a los programas de mano y textos de sala, donde se omiten los nombres de las mujeres. Al no cuestionar estas narrativas en nuestros propios espacios de difusión, la comunidad titiritera actual se convierte en coautora de nuestro propio silenciamiento histórico.

Este trabajo, escrito desde el cruce entre la práctica del oficio y el archivo, propone una relectura crítica de las fuentes para restituir el estatus de autoridad y propiedad que las creadoras siempre tuvieron. Es una toma de postura clara: no permitiremos que nos sigan borrando de la historia.

Para dismantelar la ficción de nuestra anomalía y revertir el cuento que nos han contado, es obligatorio confrontar el mito fundacional del retablo en México, donde se ha insistido en retratar nuestro pasado, incluido el periodo colonial, como una era de absoluto silencio femenino

Cuando interrogamos las fuentes primarias desde la experiencia del oficio, constatamos que las mujeres no pidieron permiso para entrar al teatro de objetos en el siglo XX o XXI; ya eran las dueñas, las administradoras y las transgresoras del orden escénico desde el siglo XVIII y mucho antes tal vez. Y que además económica y socialmente estaban bien posicionadas.

La investigadora Maya Ramos Smith rescata en sus estudios un testimonio fundamental del siglo XVI que se conserva en el *Códice Florentino*, aquel manuscrito bilingüe náhuatl-castellano concluido en 1579 por el cronista franciscano Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas. En el Libro X de esta magna obra, al intentar traducir las prácticas culturales mesoamericanas a la mentalidad europea, Sahagún documentó una de las descripciones más tempranas del oficio que hoy nos convoca. Los conquistadores y cronistas cuentan de la figura del titiritero «que hace salir, o saltar a los dioses»:

«Entraba a la casa de los reyes, se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban en él. Van saliendo unos como niñitos. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer: su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez: luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto se daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses”.»

Desde una perspectiva feminista, la lectura de este legajo colonial enciende una sospecha legítima y urgente: en un arte ritual donde algunos de los seres que habitaban el morral poseían faldellín y camisa de mujer, ¿no serían también titiriteras las que operaban la materia, borradas bajo la losa del masculino universal de los frailes

traductores? Este es un hilo histórico del que urge tirar para ver y reivindicar nuestras aportaciones primigenias.



FIG. 2. Titiritera prehispanica. *Reinterpretación histórica con IA*

Esta necesidad de dudar de las crónicas oficiales —y de las no tanto— no es una necesidad contemporánea, sino un ejercicio necesario para entender la verdadera historia de nuestro arte. Al respecto, el historiador español Adolfo Ayuso subraya una paradoja extraordinaria: la primera vez que aparece la palabra «títere» escrita en castellano ocurre precisamente en relación con el territorio americano, específicamente en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. La crónica narra que en la expedición de Hernán Cortés a Las Hibueras en 1524 viajaba un hombre que «hacía títeres». Como bien apunta Ayuso (2013), la historiografía tradicional siempre dio por sentado que se trataba de artistas españoles, pero la práctica del revés nos obliga a sospechar de todo lo establecido.

Sobre todo cuando las pruebas están más allá de las dudas: según Francisca Miranda (2013. P. 12) Hernán Cortés, en la carta de relación que escribió al Emperador Carlos V, en 1524 dice: “que los indios son diestros en juegos de manos y hacen títeres”. Y Bernal Díaz del Castillo lo reafirma, cuando se retira a Guatemala.

Cruzando la advertencia de Ayuso con las investigaciones de Maya Ramos Smith, quien localiza y documenta diversos legajos virreinales que hacen referencia explícitamente a la existencia de titiriteros indios, de Miranda, y las cartas de Cortés y Bernal Díaz del Castillo, resulta vital preguntarse si la historia no ha invisibilizado además de la mano indígena la presencia de las mujeres en el manejo de esos primeros objetos sagrados.

De este modo, mi investigación parte de una doble condición: la duda sobre la ausencia femenina y la certeza de que el masculino genérico nos ha borrado de los índices. Iniciemos, pues, una relectura documental que rastree en los archivos del Virreinato a aquellas dueñas del retablo que firmaron las primeras licencias, enfrentaron la censura y trazaron las primeras rutas del oficio en nuestra tierra.

NOTA ACLARATORIA: Este enfoque también me permitió detectar discursos que demeritan nuestro quehacer artístico general, no solo el de las mujeres. Por ejemplo, en la World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA), el artículo sobre México —escrito desde una mirada externa— adolece de un sesgo documental. Al hablar de la época colonial, el texto omite las crónicas de Cortés y de Bernal Díaz del Castillo de 1524 sobre los titiriteros indígenas, limitando el inicio del periodo a un registro español de 1569. Además, califica esta etapa como “nefasta” debido a la supervisión de las autoridades y el clero, reduciendo el oficio a una actividad analfabeta y peligrosa, con espectáculos

"burlescos y extravagantes" que eran representados en tabernas y ventas, o en la plaza pública, y relegando a las mujeres titiriteras a una mera estrategia de supervivencia por pobreza. Frente a esta visión que limita históricamente el oficio a la trashumancia y la marginalidad, este estudio aporta documentos oficiales de archivo que demuestran la coexistencia de espectáculos cultos y compañías bien establecidas, invitándonos a revalorar con orgullo la verdadera diversidad y riqueza de nuestra historia.

CAPÍTULO 2. Anatomía del Retablo Novohispano

2.1 El mapa de las fuentes

Quiero empezar aclarando que mi investigación no parte de las fuentes primarias, sino de la publicación de investigadores que sí tuvieron acceso a ellas y dan fe en sus bibliografías y escritos de su acceso a las mismas; por ejemplo, el Archivo General de la Nación, los Archivos Históricos de Hacienda, el Archivo General de Notarías y el Archivo Histórico de la Ciudad de México, entre muchos más.

Algunos de estos investigadores en el caso del Virreinato son los mexicanos Enrique de Olavarría y Ferrari, Maya Ramos Smith, Hilda Calzada Martínez, Fernando Rey Vera García y Miguel Ángel Vázquez Meléndez, entre otros; y de España, Francisco Cornejo, Adolfo Ayuso, Piedad Bolaños y Esther Fernández. Asimismo, me he sustentado en tesis y artículos publicados en revistas especializadas en títeres, principalmente de España, donde ha habido grandes iniciativas para rescatar la historia de la Máquina Real de la cual hablaré en este ensayo. Otra de las fuentes ha sido la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta de la UNIMA, así que el material que les compartiré está bien sustentado en documentos.

La revisión de todos estos materiales me permite presentarles algunos datos para contextualizar la época y las vicisitudes de las artistas en el Virreinato.

Una nota sobre las imágenes de este viaje:

Dado que estas valiosas investigaciones académicas y archivos históricos carecen de registros visuales nítidos o accesibles y que no existen registros visuales de las creadoras, decidí aliarme con la tecnología actual para ilustrar este recorrido. Las imágenes que

acompañan este texto son reinterpretaciones visuales generadas mediante inteligencia artificial (ChatGPT). Cada una de ellas fue moldeada a partir de mis propias indicaciones (prompts) e inspirada en los grabados, descripciones y datos de la época recuperados por los autores citados, o en fotografías e imágenes contemporáneas que fueron adaptadas con fines ilustrativos, por lo que espero sepan perdonar si incurrí en errores. Trabajar con la IA es un campo donde empecé apenas a incursionar, y la IA tampoco tiene todavía los elementos para generar imágenes precisas relacionadas con el arte de los títeres.

Encontrarán el desglose de las fuentes visuales originales en la sección de créditos al final de este documento.

2.2 Anatomía del retablo: Del altar de la iglesia a la escena profana

La palabra retablo viene del latín y significa "figuras que se ponen sobre una tabla para contar una historia", y en las iglesias se ponían o ponen detrás del altar mayor. Algunas llegaron a tener figuras articuladas que podían moverse. Como bien explica la investigadora Hilda Calzada Martínez, citada en un estudio de Mireya Anaité Monteforte Iturbe, estas piezas eran:



FIG. 3. Retablo de altar con figuras de santos articuladas.
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

«[...] esculturas de talla completa para vestir, cambiar de postura y mostrar movimiento; que poseen algún tipo de sistema de cuerdas para activarlas durante su representación y que tienen articulaciones en distintas partes del cuerpo para cambiar de postura»³.

De ahí se derivó su uso para denominar el lugar donde se hacen representaciones de títeres, ahora conocidos como teatrinos o pequeños teatritos.



FIG. 4. Retablo portátil.

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

La historiadora española Piedad Bolaños Donoso consigna que en los archivos notariales de 1565 en Jerez de la Frontera, España, ya

³ Monteforte Iturbe, Mireya Anaité (2022). Marionetas del cielo: Esculturas articuladas de Morelos. El Tlacuache, (1056), 2-11. Repositorio Institucional INAH.

existían contratos comerciales para estas funciones urbanas. Un ejemplo emblemático es el acuerdo firmado entre Juan de Ujébar, hacedor y dueño de un retablo sobre la Pasión, y Alonso de Vega, el actor encargado de impostar las voces de las figuras.



Fig. 5. Función de títeres de hilo o marionetas.

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

2.3 Precisando términos

Una pregunta recurrente que recibimos de las personas que visitaron durante los poco más de 30 años que mantuvimos abierto el Museo La Casa de los Títeres, en Monterrey, México, fue: ¿Cuál es la diferencia entre títeres y marionetas?

Iniciemos por aclarar algunos conceptos. En México denominamos títere a cualquier muñeco u objeto que se manipula en un escenario para contar una historia. Los guiñoles se refieren a los títeres de

guante, y las marionetas son las que se manejan con hilos. Pero hay una gran variedad dependiendo de dónde se presenten (un teatrino, una mesa, una pantalla, etc.) o de cómo se manipulan (varillas, hilos, guante, etc.).

Me parece importante hacer esta aclaración porque en el Virreinato específicamente, y en España desde mediados del siglo XVI se habla de títeres por un lado, refiriéndose a los de guante principalmente o a los que eran manejados por pequeñas compañías o incluso como espectáculos unipersonales que permitían la trashumancia y la representación en cualquier espacio. Por el otro, mencionan la **Máquina Real de Comedias de Muñecos**. Y esta es una historia fascinante que incluso yo, con tantos años en el oficio, no había dimensionado.

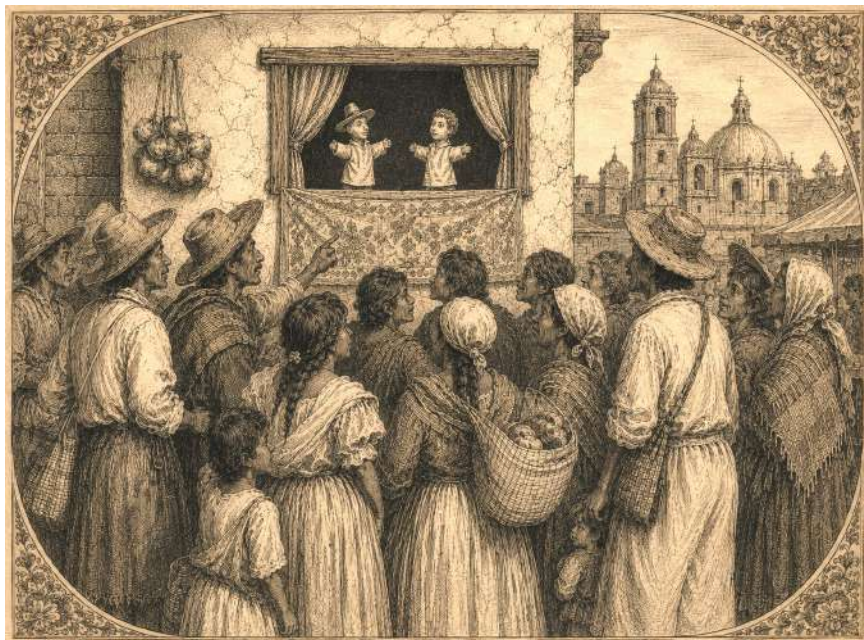


Figura 5: Función de títeres de guante.
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

2.4 Historia y descripción de la Máquina Real de Comedias de Muñecos

Durante el virreinato se conocía como Máquina Real a las compañías que representaban espectáculos de títeres en los corrales de comedias, como se les llamaba a los teatros en ese entonces, aunque como veremos más adelante, no se presentaban exclusivamente ahí. La investigadora Hilda Calzada menciona que podían realizarse funciones privadas, tanto en las casas palaciegas, como en conventos.

Las funciones públicas también se hacían en plazas donde rodeaban con mantas el perímetro y ponían vigilantes para que no se colaran sin pagar, o en patios de vecindades, que según una queja de una vecina en 1792, provocaban un ruido excesivo que molestaba a su esposo enfermo, pues «la multitud pasa de 400 almas».

Lo que era imprescindible es que contaran con licencia para representar. Gracias a ellas se descubre que estas compañías asentaban en algunos casos el término «Máquina real de comedias de muñecos», aunque en ocasiones se mencionan solo como «Máquina real» y en otros como «comedias de muñecos». Estos términos se referían mayormente a las representaciones con figuras que se animaban con varas hacia arriba e hilos, aunque en las funciones pudieran usarse otros tipos de muñecos manejados con varas hacia abajo. Todos muy ricamente vestidos, a la usanza de marionetas venecianas, según menciona Rey Fernando Vera (2026, p. 26), realizados en madera.

Las funciones de la Máquina Real se acompañaban de música en directo y efectos de sonido y pólvora; en ellas se empleaban las técnicas más sofisticadas, imitando en pequeño a las representaciones que hacían actores y actrices en el Coliseo, incluso con las mismas obras, con la ventaja de que los muñecos podían realizar acrobacias, cambiar decorados y utilizar efectos

especiales que en el teatro de carne y hueso no se podía. Para lograr esta espectacularidad requerían operarios, marionetistas, actrices y actores, músicos. Todo un elenco de hasta 18 personas en algunos casos.

El corral de comedias

Para entender la verdadera dimensión de la Máquina Real, es necesario mirar el espacio físico donde cobraba vida: el corral de comedias. Como explica el periodista mexicano Óscar Ramírez Maldonado, antes de 1560 no existían en España ni en Hispanoamérica edificios destinados exclusivamente al teatro. Las obras se montaban en plazas, patios de hospitales o posadas, hasta que en la última mitad del siglo XVI nacen estas estructuras permanentes al descubierto. El corral no era solo un edificio; era un reflejo de la estricta jerarquía social de la época. En el patio veían la obra de pie los hombres, conocidos como «mosqueteros»; frente al escenario, en la tertulia de dos niveles, se acomodaban el clero y los nobles en aposentos privados; y al fondo, en la «cazuela», se colocaban obligatoriamente las mujeres.



FIG. 7. Corral de comedias de Almagro.
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

El teatrino o espacio de representación

Las representaciones podían hacerse en los corrales de comedias o realizar funciones particulares en palacios y domicilios privados.

En el caso del corral de comedia, este se comprometía a entregar el espacio desocupado y el material para construir el tablado de la Máquina Real.

De acuerdo a las reconstrucciones y esquemas propuestos por investigadores como Francisco Javier Cornejo Vega y el equipo de Piedad Bolaños, tal como lo relata Rey Fernando Vera, el espacio de representación de una Máquina Real contaría con las siguientes características:

Debemos considerar que se necesitaba montar un tablado de al menos 7 x 3 mts que tenía que crecer hasta 8 x 4.5 mts para dar espacio tanto para la máquina real como las artistas que tendrían que estar atrás de ella para poder manipular las figuras, ocultas de la vista del público.

Este tablado debía estar montado sobre pilotes verticales y vigas horizontales a una altura tal que permitiera que las artistas pudieran caminar por debajo para sacar algunos personajes a través de trampillas o escotillones en el tablado para las escenas de efectos especiales del infierno o apariciones y desapariciones. En el mismo suelo del tablado se colocaban hasta 6 juegos de bastidores móviles por banda para crear juegos de perspectiva y para los cambios de escenografía, al igual que en el Coliseo. Tanto los laterales como la parte inferior del escenario estaban cubiertos de telas y había telones para esconder a las titiriteras como lo mencioné antes. Las artistas contaban con escaleras posteriores para subir al retablo.

El frente del escenario también estaba cerrado totalmente por bastidores y contaba en la parte superior con una viga que sostenía las cortinas y que formaba parte del sistema superior de bambalinas y tramoyas.

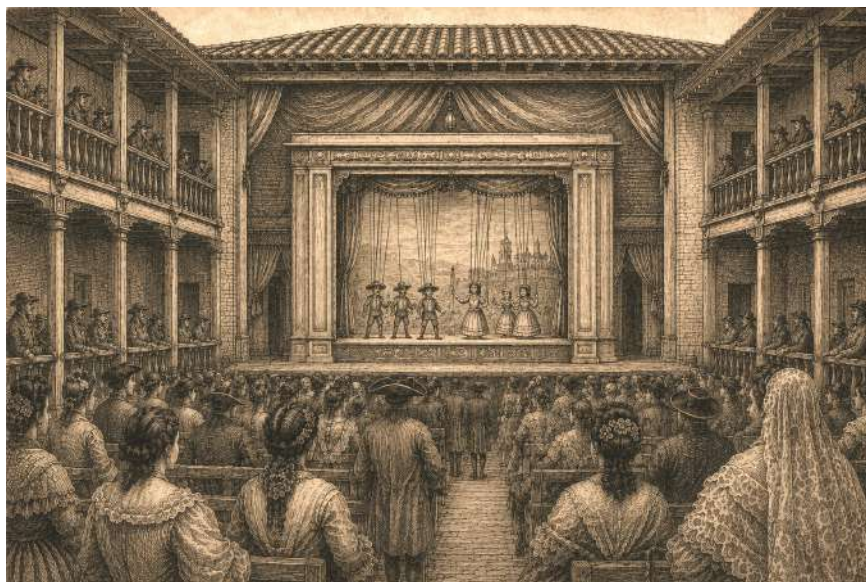


FIG. 8. Máquina Real en un Corral de comedias.

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o).

Gracias a los detallados estudios de la especialista Maya Ramos Smith, sabemos que en la Nueva España las funciones se realizaban por las noches —alrededor de las 8 de la noche y no debían pasar de las 10—, así que se necesitaba de iluminación artificial que diera luz al interior de la escena y, especialmente, a las tramoyas y apariencias de carácter extraordinario que eran imprescindibles en las comedias de santos. En las listas de gastos aparecían compras de velas para los candeleros y arañas, o el aceite de las lamparillas o candiles, que los relatos detallan que podían ser hasta 18. Además, usaban pólvora y fuego para ciertas escenas cruciales en este tipo de representaciones, lo que se añadía a la lista de gastos por representación.

Desde el oficio, y considerando los lugares de representación tan diversos: casa, patios, plazas o el mismo Coliseo, seguramente hubo necesidad de adaptar los entarimados, las escenas y la cantidad de personas de acuerdo a las obras representadas.



Fig. 9 Vista lateral de Máquina real.
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

El término Máquina Real

El término aparece por primera vez en un contrato de compraventa firmado en España el 15 de mayo de 1631. Gracias a las investigaciones de la especialista Piedad Bolaños Donoso y su equipo de colaboradores, sabemos que Juan de Soto y su mujer María de la Paz, de Alcalá de Henares, junto con Pedro Antonio Fortesa y su mujer María Carrión, de Mallorca, le compraron a Miguel de Llobregat, de Valencia, una pieza descrita textualmente en el legajo notarial como:

«[V]na máquina real de títeres con todos los bestidos, arreos, figuras, títulos y comedias, cortinas y hierros y aparensias, tramoyas, tambor, trompeta, palos, quadros, liensos, caballos, toros y todas las demás cosas anejas y pertenecientes a la dicha máquina real de títeres por presio y cantidad de tres mil reales».

El contrato incluyó un inventario muy preciso de lo que abarcaba la compraventa: el lote incluía al menos 152 figuras de hilo o vara, algunas montadas a caballo, vestiduras de la máquina (es decir, telones, escenografías, utilería), vestuarios para los títeres y las tramoyas para algunos efectos especiales. Una tramoya es el conjunto de máquinas, poleas, cuerdas e instrumentos que permiten cambiar el decorado, mover los telones o crear efectos especiales. En el contexto de la Máquina Real, estas estructuras servían para hacer volar personajes (como ángeles o hadas) mediante hilos y varillas, realizar apariciones mágicas (como abrir puertas ocultas en el escenario) y ejecutar cambios de escenografía rápidos entre escenas.

La palabra «real» puede venir porque en España se requería la autorización del Rey para hacer representaciones, y en la Nueva España, del Virrey. Al director de la compañía se le llamaba «maquinista» o autor, que en nuestros tiempos sería el empresario y no el dramaturgo. En la Nueva España aparecía registrado de la misma manera: como autor.



Fig. 10. Recreación de contrato de compra-venta
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

2.5 El programa y la espectacularidad de los santos

“La máquina real emulaba al teatro de la época, tenía cabida en los coliseos públicos y poseía un repertorio propio de obras originales y adaptaciones” (Vera, pag.27). El programa presentado consistía en una bienvenida o loa a cargo del maquinista, una comedia completa de las mismas que se ponían en escena con actores «legítimos», o alguna creada especialmente para este género. En los intermedios algunas danzas, sainetes y entremeses, para culminar con una corrida de toros. Las comedias usualmente eran del Siglo de Oro Español o sobre la vida de los santos, ya que esto permitía la espectacularidad de los montajes.

Como bien describe el historiador Francisco Javier Cornejo Vega, estas obras estaban impregnadas de una fuerte carga visual condicionada por la:

«[...] espectacularidad de sus mutaciones, tramoyas y apariencias, llenas de milagros, truculentos martirios, apariciones celestiales, vuelos de ángeles, apoteosis de santos o presencias demoníacas; en fin, su temática y puesta en escena, siempre extraordinarias, eran un reclamo tan poderoso que conseguía como ningún otro género llenar los teatros».



Fig 10. Función de Máquina Real de Comedias de Muñecos en una plaza de Gallos

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

Los músicos no eran parte de la compañía; eran proporcionados por el Corral de Comedias y solían constar de cuatro violines, un oboe y un violón, así como el material para la construcción del tablado que vimos antes.

Cornejo, citado por Rey Fernando Vera, declara que la máquina real representó una forma singular y sofisticada de teatro en la España de los Siglos de Oro que combinaba elementos técnicos

avanzados con una fuerte tradición teatral y religiosa. Pienso que en la Nueva España debió ser así también, considerando que había personas que habían inmigrado, a veces con todo y sus compañías o que al llegar acá formaron nuevas.

2.6 Calidad artística, elencos y el cerco del Coliseo

Como ya mencioné antes, aunque algunos investigadores afirman que no hay constancia de los libretos que se utilizaban, sí menciona, tal como también lo afirma Cornejo en el caso de España, que las obras que se representaban con muñecos eran las mismas que se escenificaban con actores en el Coliseo, recurriendo a la dramaturgia de los Siglos de Oro y posteriores. Este dato lo corrobora Rey Fernando Vera, citando lo expresado por Marjorie Batchelder y Paul Mc Pharlin en su libro *The Puppet Theatre in America: A History*:

“las comedias de muñecos en Nueva España fue su tendencia a la emulación o copia de los espectáculos del Coliseo”

y lo confirma Maya Ramos Smith, al señalar que usualmente eran piezas de tres actos y que por un tiempo se privilegiaron las vidas de santos, y al prohibirse estas, se empezaron a representar otras temáticas.

Esta paridad técnica parece confirmarse por el hecho de que los y las artistas del Coliseo recurrían a participar en las comedias de muñecos como una forma de agenciarse ingresos extras, cosa que el Coliseo llegó a prohibir y perseguir. Como cuenta Hilda Calzada, en 1786 se mandó al escribano del Real Coliseo a visitar las «Casas de Muñecos» para verificar que no hubiera actores y actrices del Coliseo participando en ellas y, si los hubiere, los metiese en la cárcel. Leyendo a Maya Ramos y los extractos de las distintas actas descubro que fueron al menos cinco casas distintas las que se visitaron, lo que es una prueba mas del arraigo que tenía

este tipo de teatro que era posible que hubieta tantas iniciativas privadas de teatros estables.

Esta persecución tuvo el triste resultado de que en una de ellas, la del Portal de Tejada perteneciente a José Estrada, si descubrieron a comediantes del Coliseo que trabajaban “sin cobrar” razón por la cuales le confiscaron los muñecos que rentaba por ocho pesos mensuales, (equivalente a \$8000 pesos actuales, por mes, de esto hablaré mas adelante) y una fianza, dejándolo sin capacidad para obtener sustento ni él, ni sus diez actores y actrices, ni el empresario que le rentaba. (Maya Ramos, P.87)

Por otro lado, la historia nos cuenta que el Coliseo también podía tomar artistas de las comedias de muñecos para incluirlas en su propia programación. Un dato interesante es la constancia de una solicitud de parte del Ignacio Miranda, en 1812, para abrir una escuela para titiriteros y titiriteras que, con el tiempo, podrían integrarse a los elencos del Coliseo. Dicha escuela funcionó por tres años. (Maya Ramos, P. 272)

2.8 El debate de la economía

*De aldea en aldea
el viento lo lleva
Siguiendo el sendero
Su patria es el mundo
Como un **vagabundo**
va el titiritero
Viene de muy lejos
Cruzando los viejos
Caminos de piedra...
Canta su romanza
Al son de una danza
Híbrida y extraña
Para que el aldeano
Le llene la mano
Con lo poco que haya*

Joan Manuel Serrat



Fig 12. Función privada de Máquina Real de Comedias de muñecos en una casa palaciega

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

Me parece conveniente hacer notar que aunque a primera vista parece que hay un contraste muy notorio entre las perspectivas de las personas que han investigado el arte de los títeres en siglos pasados, en este caso durante el Virreinato, las mismas tienen que ver con el género teatral analizado, por un lado los títeres de guante y por el otro las Comedias de Muñecos.

Hilda Calzada dice que los artistas se caracterizaban por ser de bajos recursos económicos que, además de su oficio principal, se dedicaban a los títeres para obtener ingresos extras, y asume que su público también era inculto. A partir del caso de un maromero que engañó a una familia haciéndoles creer que sabía «curar», ella infiere que los titiriteros y maromeros se dedicaban a estafar a la gente para obtener dinero extra, una visión muy acorde con esa idea tradicional de que todos los artistas callejeros eran truhanes y malhechores. Por otro lado menciona un acta donde la Comedia de

Muñecos de Gabriel Ángel Carrillo se presentó ante el mismísimo virrey; o el caso de las plazas de gallos, como la de la Ciudad de México, donde se le permitió a Ignacio Miranda presentar por lo menos dos óperas de muñecos y dos piezas cómicas a la semana, siempre y cuando su teatrillo o retablo no estorbara las peleas de gallos.

Rey Fernando Vera dice que los titiriteros (los de guante, ambulantes) p.33 *“no lo hacían de la mejor forma y carecían de todo concepto artístico”...*

Sobre las comedias de muñecos asegura (Vera, p.53)

“se asumían como aristócratas... su escenificación no se daba en las calles, sino en un espacio construido Ex profeso; además la técnica y métodos de manipulación no era de dominio popular, como tampoco lo eran los libretos de las comedias”

Maya Ramos, por su parte, menciona a los grupos de títeres como la antesala para trabajar en el Coliseo, lo que habla de un nivel de calidad interpretativa y cultural más alto, refiriéndose a los de la máquina real, de los otros menciona que no necesitaba espacios amplios, podían ir a accesorias o patios de vecindades.

En el libro *Popular Puppet Theatre in Europe*, citado por Rey Fernando Vera p.19, sobre el estatus económico de los titiriteros: *“eran vistos con desconfianza y se asociaban con grupos marginales, como bandoleros y parias”*

Como podemos ver, hay un consenso sobre el hecho de que dedicarse a las Comedias de muñecos estaba relacionado con una mayor cultura, reconocimiento social y posicionamiento económica que sobre todo permitiera hacer fuertes inversiones, tanto para la adquisición del equipo y materiales que ya hemos detallado, la renta de los mismos en caso necesario, así como para el sostenimiento de temporadas completas con elencos numerosos.

Factor de comparación	Titiriteros callejeros	La Máquina Real de Comedias de Muñecos
Estatus Legal y Reconocimiento	Criminalizados y perseguidos. Catalogados como vagabundos o mendigos. Operaban de forma clandestina la mas de las veces sin licencias. Materiales pobres	Institucionalizados. Eran compañías profesionales con licencia real anual otorgada por el Consejo de Castilla o autoridades virreinales.
Espacio de Actuación	La intemperie. Plazas públicas, vecindades y mercados populares. Teatros portátiles ligeros o telas colgadas	Grandes Teatros o grandes espacios. Los corrales de comedias comerciales más importantes de las ciudades (Sevilla, Madrid, México).
Público Objetivo	Clases bajas y trabajadoras. Espectáculo de calle financiado por monedas arrojadas voluntariamente o limosnas. O compartiendo programa con volatineros, maromeros, etc.	Público de pago interclasista. Desde el pueblo llano en el patio hasta la aristocracia y alta burguesía en los aposentos privados.
Poder Económico e Infraestructura	Bajos recursos. Trabajos cortos unipersonales con y sin ayudantía externa, o compañías de 2-3 integrantes, familiares o aprendices. Producciones sencillas, usualmente de títeres de guante, a veces marionetas.	Alta inversión. Complejas estructuras de madera fijas sobre el escenario, tramoyas sofisticadas, músicos en vivo y marionetas estilo veneciano con ricos vestuarios.

Monopolio en Cuaresma	Zonas periféricas	Monopolio absoluto. ?? Eran las únicas representaciones permitidas en Cuaresma porque "los títeres no tenían alma", generando ganancias masivas.
Nivel del Repertorio	Sátira popular y bufonesca. Historias simples, cortas, improvisación y jerga de la calle. Se complementaban con artistas de otras disciplinas: maromeros, volatineros, etc.	Teatro literario de prestigio. Representaban los mismos textos áureos de Lope de Vega o Calderón de la Barca , comedias de santos y óperas a escala. Sainetes cortos.

CAPÍTULO 3. El Negocio Tras Bambalinas: Leyes, finanzas y el monopolio del Coliseo

3.1 El Coliseo Real y la asfixia económica



Fig. 13. Interior del Coliseo

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

El término Coliseo hace referencia a los teatros formales en el siglo XVIII. Como detalla la historiadora Maya Ramos Smith en sus investigaciones sobre el entramado escénico virreinal, el primero fue inaugurado en 1753 y estaba ubicado en lo que es hoy la calle Bolívar en la Ciudad de México; funcionó durante 178

años y albergaba a unas 800 personas. El cobro de las entradas servía para mantener financieramente a hospitales de caridad — como el Real de Indios — y generaba ingresos para la Corona. Debido a esto, se prohibían los «corrales clandestinos», es decir, espacios o teatros alternos; se perseguía al teatro callejero que no tuviera «licencia» para representar y se ejercía censura en los guiones por parte de jueces y de la misma Inquisición.

Cuando se extendían estas licencias, Maya Ramos Smith explica que los grupos artísticos debían trabajar al menos a cinco leguas de distancia del Coliseo para no «robarles» público ni ingresos. No obstante, el investigador Fernando Rey Vera menciona que el tamaño de las leguas en la época no era preciso y que esta distancia no correspondía estrictamente a la ciudad tal como estaba trazada. Asimismo, los artistas contratados en el Coliseo no podían tener actuaciones fuera del mismo ni unirse a estas otras compañías que trabajaban extramuros. Y sin embargo lo hacían.

Para obtener una licencia, había que hacer una petición por escrito — con un escribano si era necesario —. De acuerdo con la información rescatada por Maya Ramos Smith, este documento debía detallar el nombre del director, los nombres de los miembros del grupo, sus «calidades» (relacionadas con la raza, pero también con su linaje, ocupación y estilo de vida), su estado civil y el tipo exacto de entretenimiento (por ejemplo: «comedias de muñecos de máquina real»). El solicitante debía demostrar que sus prácticas eran moralmente aceptables y que no profesaba herejías, valiéndose de su fe de bautismo o de testimonios de alcaldes de barrio que avalaran su «vida y costumbres».

Los espectáculos eran fiscalizados por el Santo Oficio para garantizar que los diálogos y movimientos no resultaran sospechosos o «poco cristianos». Si se usaban títeres o diálogos, se debía entregar el cuaderno de la obra al Censor del Virreinato. El libreto regresaba firmado con las partes tachadas que ponían en riesgo la moral novohispana o hacían mofa de las autoridades

coloniales. Lamentablemente no quedaron registros de estas obras. Algunos autores afirman que dichos textos eran las mismas Comedias del Siglo de Oro Español que representaban los artistas del Coliseo, o que incluso eran obras originales. Yolanda Jurado, citada por Rey Fernando Vera, sostiene que los libretos no eran necesarios pues se transmitían de forma oral y empírica ya que los cómicos de la legua eran analfabetas, inmorales y facinerosos. Esto contradice por un lado la afirmación de que era un requerimiento presentar el texto para obtener la licencia y por otro, la calidad de personas que, como dice Maya Ramos, obligadamente tenían que demostrar.⁴

A la par, se fijaba una cuota o arbitrio por cada día de función, y estos fondos se destinaban de forma obligatoria al sostenimiento del Hospital Real de los Naturales, dueño de los derechos teatrales de la ciudad. La licencia no otorgaba libertad para actuar en cualquier sitio: se asignaba un barrio específico alejado del primer cuadro de la Plaza Mayor para no competir directamente con la taquilla del Coliseo.

3.2 El valor de la plata: Equivalencias para el año 2026

NOTA: Consultando varias fuentes, como tesis de historia económica, páginas de numismática e historia, se coincide en que para calcular la equivalencia entre una moneda del siglo XVIII y su valor actual se debe considerar su contenido de plata y calcular su valor según el precio de este metal en el mercado actual. También es necesario comparar el poder adquisitivo de la época con el costo de vida actual, revisando los precios de la canasta básica en archivos históricos. Otro punto importante es que el peso de plata tuvo cambios después de la independencia: en el siglo

⁴ **Vera García, Rey Fernando** (2026). ¡Viva la bandera del demonio! El teatro de muñecos en Nueva España a finales del siglo XVIII. Universidad Nacional Autónoma de México.

XIX pasó del sistema de 8 reales al sistema decimal de cien centavos y, entre 1993 y 1995, se cambió a los "nuevos pesos" quitando tres ceros.

Tomando en cuenta lo anterior, diversos estudios ubican la equivalencia del peso de plata de 1790 en los pesos actuales de 2026 entre una media de 500 a 1000 pesos, yo usaré solo con fines ilustrativos la cantidad de 500 pesos actuales por un peso de plata de 1790.

A partir de los salarios históricos y registros de taquilla rescatados por la historiadora Maya Ramos Smith en sus archivos sobre el teatro virreinal, podemos realizar un ejercicio de conversión: el equivalente estimado de un peso de plata de 8 reales en el año 2026 sería de \$1,000 MXN. Teniendo en cuenta esta escala, podemos dimensionar el impacto de la brecha económica entre los teatros de élite y las calles:

Antonia de San Martín (Primera Dama / Estrella en 1786): Ganaba 1,800 pesos al año. Esto equivale a \$900 000.00 MXN anuales (unos \$75,000 MXN mensuales). Por ese sueldo, la artista estaba obligada a dar entre 4 y 5 funciones semanales y asistir a ensayos obligatorios todas las mañanas.

Actores secundarios y músicos del Coliseo: Sus sueldos base solían oscilar entre 400 y 600 pesos anuales. Esto equivale hoy a un rango de entre \$200,000 MXN y \$300,000 MXN anuales (unos \$ 17,000 a \$25,000 MXN mensuales ya redondeando).

Obrero o artesano común del siglo XVIII: Percibía un sueldo de 150 a 300 pesos al año. Su equivalencia actual se sitúa entre \$75,000 MXN y \$150,000 MXN anuales (de \$6250 MXN a \$12 500 MXN mensuales).

3.3 Las finanzas de la periferia: ¿Cómo sobrevivían las compañías de títeres?

Frente a la holgura del Coliseo, los libros de cuentas analizados por Maya Ramos Smith demuestran que la economía de la Máquina Real se estructuraba a partir de la inestabilidad del mercado popular o de la voluntad de la aristocracia y el clero:

Funciones privadas: Cuando una familia adinerada (como los condes o marqueses) o un convento contrataban a una compañía completa de títeres para una fiesta particular, el pago promedio por una tarde de función oscilaba entre los 6 y los 12 pesos. Esto equivale hoy a una suma de entre \$3,000 MXN y \$6,000 MXN por evento. Este dinero se tenía que repartir entre el director de la compañía (el dueño de los títeres), los ayudantes que manipulaban los hilos y los músicos que acompañaban la obra.

Ingresos en ferias y plazas públicas: En las plazas, patios de vecindad o mercados, los titiriteros montaban teatrinos o carpas provisionales. El costo típico que se cobraba a la gente del pueblo para entrar a ver una función de «muñecos de palo» era de medio real o un real (un peso equivalía a 8 reales). Un real por persona equivale actualmente a \$60 MXN por boleto. Si lograban reunir a unas 80 personas en un patio, la recaudación de la función era de unos 10 pesos (\$5,000 MXN actuales), de los cuales debían restar obligatoriamente el impuesto de piso.

Ganancias mensuales de una maestra titiritera: Una dueña de compañía de títeres que trabajaba de manera constante y tenía buena aceptación en la Ciudad de México o en zonas mineras (como Guanajuato o Zacatecas) lograba acumular entre 20 y 40 pesos libres al mes. Esto equivale a percibir entre \$10,000 MXN y \$20,000 MXN mensuales.

Mientras que una actriz famosa del Coliseo generaba un promedio mensual equivalente a \$75,000 MXN, el maestro titiritero más exitoso ganaba una cuarta parte de eso. A pesar de esto, el oficio de titiritero permitía vivir con mayor holgura que a un obrero común

o a un peón agrícola de la época, quienes subsistían con apenas 2 reales diarios (unos \$125 MXN al día actuales).

3.4 La carga fiscal: Impuestos, multas y decomisos

Mantenerse al margen del Coliseo implicaba un asedio tributario y punitivo diseñado por el Estado, cuyas tarifas e infracciones han quedado documentadas en las investigaciones de Maya Ramos Smith:

Impuesto por «Derecho de Asiento» (Por función): Para dar una función en el Coliseo o para que una compañía de comedias montara un escenario, el Hospital cobraba una cuota base de 3 pesos por función (el equivalente a \$1500MXN actuales por día). Funcionaba de manera similar a los actuales impuestos municipales sobre espectáculos públicos.

Impuesto de «Alcabala» sobre las entradas (Boletaje): Se aplicaba entre el 6% y el 8% sobre el valor total de la taquilla recaudada (el equivalente colonial al IVA). Si un boleto de luneta del Coliseo costaba 4 reales (medio peso, equivalente hoy a \$250 MXN), el impuesto por boleto era de aproximadamente 3 centavos de peso (unos \$17 MXN actuales por espectador).

Licencias para Titiriteras y Titiriteros Ambulantes (Uso de suelo): Quienes trabajaban al aire libre en plazas o mercados debían tramitar el «derecho de plaza» o piso. Este costaba habitualmente 4 reales (medio peso) semanales, lo que representa hoy \$250 MXN a la semana.

El «Derecho de Media Anata» (Para directores de teatro): Cuando el Virrey otorgaba el derecho exclusivo de administrar el Coliseo a un empresario teatral (un asentista), este debía entregar a la Corona la mitad de las ganancias proyectadas del primer año de concesión. Si el beneficio estimado era de 2,000 pesos anuales, el empresario debía realizar un pago único de 1,000 pesos, ¡el

equivalente actual a \$500,000 MXN solo por el derecho a operar el negocio!

Multas económicas por clandestinidad: Si sorprendían a una compañía de títeres dando una función en un patio de vecindad sin el permiso del Hospital, la multa para el dueño de los muñecos era de 20 pesos (\$10,000 MXN). Para un titiritero, esto equivalía a perder las ganancias completas de todo un mes de trabajo. Si el infractor era el empresario del Coliseo por no registrar una obra, la multa ascendía a 50 pesos (\$25,000 MXN).

El decomiso de bienes: Si el artista ambulante no tenía dinero para pagar la multa en efectivo, el Juez del Hospital ordenaba el secuestro de bienes. Los alguaciles confiscaban inmediatamente la máquina real (la estructura de madera y telas), los muñecos (títeres y marionetas) y los instrumentos musicales. Estos objetos se subastaban públicamente. Para las titiriteras, esto significaba la quiebra absoluta, pues fabricar un nuevo juego de títeres tallados y vestidos tomaba meses.

Como podemos ver, el panorama teatral de la Ciudad de México estuvo marcado por el monopolio absoluto del Coliseo Real. El Estado delegaba la explotación de las artes escénicas en un «asentista», un empresario que pagaba una fianza a la Corona para quedarse con las ganancias de las obras. Para este monopolio, la proliferación de las «máquinas de muñecos» independientes en barrios y plazas no era un arte menor, sino una competencia económica feroz que les robaba público y taquilla.

Por ello, el Coliseo impuso un cerco asfixiante: fiscalización estricta, cobro de aranceles forzosos y la prohibición de usar a sus propios comediantes. Las titiriteras de la época no operaban en un vacío de entretenimiento libre, sino en un mercado en disputa, obligadas a negociar licencias y defender sus repertorios frente a la voracidad de una institución estatal diseñada para extinguir la periferia. No era tan fácil dedicarse a las artes. Sigue sin serlo en

nuestros días. Gracias a todas estas restricciones y documentos podemos recuperar la historia de las mujeres y su participación en esa época como empresarias, directoras y titiriteras.

3.5 La trampa y el escudo de las Leyes de Toro

Para comprender la presencia de las mujeres en los archivos virreinales, es indispensable descifrar el ordenamiento jurídico de la Nueva España. Como ha demostrado el historiador del derecho Enrique Gacto Fernández en sus investigaciones sobre la condición civil femenina, bajo el Derecho Indiano y la legislación civil de las Leyes de Toro de 1505, la mujer casada carecía de personalidad jurídica propia. El sistema utilizaba el término romano *imbecillitas sexus* (debilidad del sexo) para justificar que el varón tuviera que tutelar y autorizar cada contrato, firma o movimiento de su esposa. Tuvieron que pasar cuatrocientos años mas, hasta 1928-1932 que en el DF y los Estados se establece la igualdad de capacidad jurídica entre hombres y mujeres, eliminando cualquier rastro de subordinación conyugal o desventaja civil basada en el sexo. Hoy, en pleno 2026, la ultraderecha nos sigue considerando bajo esa misma premisa al exigir que nos borremos a nosotras mismas y renunciemos a nuestros derechos a favor de «nuestros hombres».



Fig. 14 Imagen tomada de internet

Volviendo al Virreinato, las únicas mujeres que gozaban de plena capacidad jurídica eran las viudas. Al morir el marido, y siempre y cuando no se volvieran a casar, obtenían una autonomía legal y financiera que el matrimonio les negaba. Podían firmar contratos, comprar, vender, hipotecar y litigar en juicios por derecho propio.

Asimismo, asumían el control absoluto de sus bienes propios, de su dote y de las ganancias obtenidas durante el matrimonio, conocidas como bienes gananciales. Podían heredar industrias, poseer capital propio y entablar litigios en las cortes virreinales.

Lejos de ser un trámite burocrático pasivo, las licencias del siglo XVIII demuestran cómo las titiriteras utilizaron este estatus legal de la viudez como un escudo para asumir el control pleno de sus compañías, firmar permisos y defender su sustento.

CAPÍTULO 4. La Logística del Oficio: Espacios, rutas y estructuras corporativas

4.1 Caminos de arriería y carretas: La logística de la errancia minera



Fig. 15 De gira con la Máquina Real.
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

Tener una compañía de títeres en la época colonial requería dominar una logística titánica de transporte y mercado ambulante. Cuando las restricciones y el monopolio del Coliseo Real saturaban la capital, las directoras empacaban sus teatros e iniciaban macrogiras extenuantes por las intrincadas rutas de arriería del Virreinato. Cruzar el territorio novohispano hacia el

occidente y el norte implicaba sortear caminos peligrosos, coordinar el hospedaje de decenas de personas en corrales comunitarios y arriesgar grandes sumas de dinero en traslados que tomaban meses. Ya desde 1640 existen registros de compañías que recorrían estos circuitos en temporadas que arrancaban, por lo general, en abril y regresaban justo antes de la Cuaresma del año siguiente.

Los medios de transporte habituales eran las mulas de carga o las carretas alquiladas. De acuerdo con las investigaciones de la historiadora Maya Ramos Smith, este traslado no tenía nada de barato: los registros notariales demuestran que mover una compañía desde Guanajuato hasta la Ciudad de México costaba unos 800 pesos de la época. Si consideramos nuestra escala de equivalencia aproximada, ¡fletar esa mudanza costaba el equivalente a \$800,000 MXN de hoy en día!

Las rutas principales unían los ejes México-Puebla, Michoacán y Guadalajara, pero las compañías viajaban con especial ambición hacia las prósperas y ricas regiones mineras del norte y el centro: Taxco, San Luis Potosí, Zacatecas, Durango y el lejanísimo Real de Chihuahua, llegando incluso a trazar rutas comerciales hacia América Central. El deseo del público por ver teatro era tal que hubo compañías de actores y actrices que realizaron la extenuante proeza de viajar por mar y tierra desde el Virreinato del Perú hasta el Reino de la Nueva España en 1618.

Mientras algunas agrupaciones se quedaban en una sola región por mucho tiempo —por ejemplo, haciendo temporadas largas en Guanajuato debido al flujo constante de plata—, otras dependían de un movimiento continuo. Como bien documenta Maya Ramos Smith en las crónicas de la época, las compañías solían «descomponerse» o desintegrarse en los caminos debido a las fiebres, los asaltos o las quiebras. Mantener la viabilidad de estas rutas exigía una producción ejecutiva implacable, donde la

previsión financiera de los gastos y la cohesión familiar eran vitales para sobrevivir.

4.2 La estructura empresarial de la compañía novohispana

La organización de las compañías de títeres y de teatro humano era prácticamente idéntica. Como detalla la investigadora Maya Ramos Smith en sus análisis sobre las dinámicas corporativas virreinales, estas microempresas artísticas se estructuraban bajo parámetros muy estrictos:

Composición: Podían estar conformadas por hasta 18 personas, incluyendo técnicos, ayudantes y operarios.

La Autora: Era la empresaria responsable absoluta del repertorio, del cuidado del equipo de trabajo y, usualmente, ejercía también como titiritera en el retablo. Debía contar con un sólido capital propio para la inversión inicial, el pago de fianzas de licencias y el financiamiento de las giras. De acuerdo con Maya Ramos Smith, muchas mujeres asumieron el rol de «autoras» de comedias de muñecos, fungiendo como sus legítimas dueñas, directoras y estrategias financieras”.

El aparato musical: Algunas compañías consolidadas viajaban con sus propios músicos integrados en la nómina de la gira, mientras que las agrupaciones más modestas se veían obligadas a contratarlos localmente al llegar al lugar de la representación.

Logística de hospedaje: Los contratos de la época especificaban cláusulas muy claras de asistencia. Al llegar a una nueva ciudad, la dueña o autora de la compañía estaba obligada a pagar el alojamiento de todo su personal únicamente durante los primeros tres días; a partir del cuarto día, cada integrante debía buscar y costear su propio hospedaje. Esta medida protegía el capital de la empresa, considerando que las temporadas en los centros mineros

podían prolongarse desde unos cuantos días hasta varios meses seguidos.

Como se han dado cuenta, el teatro de títeres en el siglo XVIII y principios del XIX no era un entretenimiento menor o improvisado de banquetas; era una industria cultural madura, sofisticada en su arquitectura técnica y feroz en su competencia económica; además, era abundante, solicitada, reconocida y valorada. Muchas de estas empresas estuvieron a cargo de mujeres. En todas o al menos en la mayoría debió haber habido integrantes femeninas, dado que representaban obras clásicas que incluían personajes femeninos.

4.3 La conquista del espacio fijo: Infraestructura y permanencia en la urbe

Es fundamental aclarar que, en la práctica novohispana, la trashumancia por las rutas mineras iba a la par de la conquista de espacios fijos en las urbes. Crear un teatro de objetos fuera del cerco del Coliseo Real no era un simple acto de entretenimiento callejero, sino una estrategia de arraigo urbano destinada a competir directamente en comodidad e infraestructura con los teatros oficiales. Las compañías comenzaron a levantar recintos estables, abandonando paulatinamente la precariedad de las plazas públicas fuera de la Capital.

Un testimonio excepcional de esta mentalidad empresarial se encuentra en la petición escrita que el maquinista Ignacio Miranda dirigió en 1812 al Virrey, un documento resguardado en el fondo de Diversiones Populares del Archivo Histórico del Distrito Federal y citado por el investigador Francisco Javier Cornejo-Vega. En su reclamo, Miranda argumentaba la necesidad de dignificar y estructurar el espacio popular de la capital:

«México tendrá la satisfacción de palparlas en la sencilla diversión de una Comedias de Muñecos. Al efecto he

solicitado casa de capacidad y decencia donde con reparación de entradas y división oportuna de asientos pueda el público disfrutar sin mezcla ni desdoro de sus diversas clases, una honesta racional diversión».

Al ofrecer locales con una «división oportuna de asientos» y cobrar entradas fijas, las compañías obligaron al oficio a evolucionar técnicamente. Como bien señala el investigador Rey Fernando Vera en sus estudios sobre las compañías novohispanas, esta transición hacia la estabilidad transformó por completo la experiencia del espectáculo:

«De la Máquina Real de Comedias de Muñecos, que era un escenario móvil e itinerante, se pasa a los jacalones o salones de títeres que poseían un escenario italiano, con hileras de asientos para el público. Se contaba con un foso para la orquesta, así como bambalinas y demás espacios para una maquinaria teatral. Los jacalones y salones de títeres constaban por lo menos de una salida y una entrada, aunque podría haber más de modo que se facilitara el flujo de personas por el recinto; tenían iluminación, y el edificio en sí mismo trataba de ser congruente con la estética arquitectónica de la época».

Al conquistar el espacio fijo, las compañías independientes construyeron recintos donde la ilusión del objeto inanimado operaba bajo las mismas reglas de espectacularidad que el teatro de carne y hueso. No eran espectáculos improvisados; eran salas con tecnología escénica, música en directo e iluminación nocturna que disputaban el público de la ciudad, consolidando la infraestructura independiente que heredaría el México del siglo XIX.

CAPÍTULO 5. Las Dueñas del Retablo: Dinastías, herencia y soberanía femenina

*«También las mujeres podían ser autoras,
y muchas figuraron sobre todo a la cabeza
de grupos de títeres».*

Maya Ramos Smith

5.1 Dinastías y licencias: Las dueñas legítimas del retablo

La presencia de las mujeres al frente de las llamadas Máquinas Reales de Comedias de Muñecos no era un accidente burocrático ni una excepción informal. Una de las facultades del Virrey era dar solución a las quejas y peticiones que el pueblo expresaba por escrito ante la Real Audiencia, delegando en un oidor la tarea de resolver y asentar cada permiso por escrito. Al abrir las actas de cabildo que contienen estas peticiones, emergen con total nitidez jurídica los nombres de las mujeres que fueron las dueñas legítimas del retablo.



Fig 16. Función privada de Comedias de muñecos en una casa palaciega
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

Estos nombres representan un período de casi doscientos años de historia recuperada a partir de las actas revisadas por investigadores como Fernando Rey Vera, Maya Ramos Smith e Hilda Calzada. Son un ejemplo concreto, fáctico y legítimo de nuestra permanencia. A partir de esta lista, alguna futura historiadora podrá seguir la huella o desenredar el hilo en los archivos de años anteriores o posteriores, incluso en estas mismas actas deben estar otros nombres de mujeres, dado que el requisito para obtener licencias era nombrar a cada miembro del elenco; pero por lo pronto, en este mar de desinformación sobre la participación de las mujeres en el teatro de animación, aquí demostramos que estuvimos presentes con pleno derecho.

Los siguientes registros corresponden a empresarias y autoras de la etapa colonial, de las cuales extraigo datos estrictos y propongo su análisis desde la praxis del oficio:

Tomasa María Rascón (1720)

Ángela Valverde (1760) – Dirección de macro-giras

Josefa Mendoza (1774-1775) – Disputa ideológica y censura.

Doña Josefa Morales (1782) – Titular de Máquina

Doña Josefa Vargas (1782-1807) – Dueña de Máquina y gestión de salas estables y temporadas en barrios.

Transmisión de conocimiento a su hija Mariana.

Ángela de Acosta (1783, 1786-1787) – Resistencia laboral y contratos de arrendamiento de producción.

María Petra Aguilar (1783) – Blindaje e inmunidad mediante licencia virreinal. Alianzas comunitarias.

Francisca Tomasa Montoya (1786) – Dirección comercial corporativa.

Catalina Camacho (1786-1787) – Litigio por derecho al trabajo.

Juana de la Peña Lozano (1793-1794) – Gestión y solvencia administrativa.

Micaela Campohuman (1793) – Expansión inmobiliaria y duplicación de teatros.

Mariana González (1798-1799) – Dirección ejecutiva y control técnico en ruta.

Felipa Estrada (1812) – Custodia de la pedagogía matrilinial por más de cuarenta años.

Estéfana Moreno (1813) – Soberanía escénica en las postrimerías del Virreinato.

Thomasa María Cassiana. Sin fecha, (Vera, 2026)

Ya hemos analizado exhaustivamente los trámites burocráticos que se requerían, los costos elevados que implicaban, el gran tamaño de las compañías cuyos integrantes trabajaban bajo contratos, y aún así, como ahora, podían ir perdiendo integrantes en las macrogiras que se realizaban sin ninguna de las comodidades actuales. También vimos que había leyes sobre dónde, cómo y cuándo se podían hacer representaciones; el acoso fiscal del Coliseo y la severidad de la censura.

También dejamos claro que las mujeres carecían de derechos legales a menos que fuesen viudas o emancipadas. Es precisamente esta última condición jurídica la que nos permite encontrar sus nombres propios estampados en las actas legítimas que hoy las respaldan como dueñas, empresarias y creadoras. El documento oficial no miente: nos da sus nombres y los de otras artistas que estuvieron bajo su mando ejerciendo el oficio. Una revisión aún más profunda de las actas coloniales desde la perspectiva feminista sin duda engrosará este primer intento de recuperación de nuestra memoria colectiva.

Si todo esto que les he mostrado lo pensaron en masculino, al asumir que un entorno tan hostil solo podía ser navegado por hombres, es hora de desmentir esa parte de la historia.

Ahora veremos cómo todas estas regulaciones que pueblan los archivos virreinales incluían nombres de mujeres empresarias,

artistas, maestras y titiriteras. Creadoras que no habitaron la sumisión, sino que utilizaron las leyes como escudo, arriesgaron su capital en la urbe y gobernaron las rutas de la errancia. Es hora de conocer, con el peso de sus pruebas documentales, a las verdaderas dueñas del retablo.

5.2 La dinastía Morales-Vargas-González: Tres generaciones al mando



Fig. 17. Tres generaciones de mujeres empresarias y titiriteras
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

De acuerdo con las actas de permisos revisadas por el investigador Fernando Rey Vera, existe una línea histórica fascinante que

involucra a tres mujeres de distintas generaciones que estuvieron profundamente entrelazadas a través de los años. En los legajos eclesiásticos y civiles de la época, las hijas y los hijos mantenían en primer lugar el apellido del padre, por lo que el sistema de registro androcéntrico nos impide comprobar textualmente cuál era el parentesco consanguíneo exacto con Doña Josefa Morales. Sin embargo, lo que sí consta de forma irrefutable en los papeles es su trabajo conjunto como empresarias, directoras y actrices titiriteras.

La reconstrucción de su historia a través de los archivos coloniales y los datos cruzados con las investigaciones de Maya Ramos Smith nos arroja un entramado de permisos para actuar bajo el nombre de la compañía «Doña Josefa Morales», tramitados originalmente por Doña Josefa Vargas para su hija Mariana González. Aunque el expediente no ahonda en la biografía de Josefa Morales, la lógica del oficio nos sugiere que pudo tratarse de la empresaria mayor y dueña original de la infraestructura para quien trabajaban Josefa Vargas y, posteriormente, Mariana González, hasta que estas últimas asumieron la titularidad absoluta y fundaron sus propias compañías. Así lo demuestran las actas de años posteriores, que registran al menos ocho solicitudes directas a nombre de Josefa Vargas, una cifra que aumentaría significativamente si se expandiera el estudio a las décadas aledañas.

En un acta fechada el 27 de septiembre de 1798, el Virrey concede una licencia a Mariana González para que pueda realizar comedias de muñecos fuera de la Ciudad de México. Este documento representa un hito de producción ejecutiva: Mariana se trasladó a Puebla asumiendo la dirección absoluta de la gira, permaneciendo allí durante varios meses al frente de la compañía denominada «Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales». El elenco bajo su mando y responsabilidad financiera estaba constituido de la siguiente manera:

“Mugeres:

Viuda, Mariana González (Dama);

Doncella, Tomasa Carbajal (Segunda dama);

Casada, Rosa Berdesa (Cantarina);

Viuda, Josefa de Jerusalem (Graciosa);

Doncella, Mariana Jerusalem (Tercera dama).

Hombres:

Viudo, José Carvajal (Galán);

Casado, José Aragón (Segundo galán);

Soltero, José Martínez (Tercero galán);

Soltero, José Antonio Flores (Gracioso);

Casado, José Bolaños (Barba);

Casado, Manuel Beltrán (Cuarto galán).”

Como bien declaró la propia Mariana González en un acta posterior, algunos de estos artistas contratados «se le extraviaron en el camino» y no regresaron con ella a la Ciudad de México. Desde la perspectiva práctica de mis cincuenta años de trayectoria, esta bitácora desvela la titánica labor de logística que implicaba para una mujer salir de gira con un equipo de once personas en el siglo XVIII: fletar las carretas, asegurar el traslado de los muñecos y la escenografía, conseguir un espacio de representación adecuado mediante contratos de arrendamiento por meses, pagar salarios fijos, destinar dinero para las raciones de alimento, contratar localmente a los músicos del corral, financiar las luminarias adquiriendo velas y aceite de candiles, y mantener un repertorio lo suficientemente amplio para asegurar la taquilla diaria. Mariana González no era una acompañante errante; era una productora ejecutiva resolviendo crisis en la carretera.

Siete meses después de aquella extenuante gira, el 6 de abril de 1799, el archivo registra una nueva licencia expedida ahora directamente a nombre de Mariana González, otorgándole el derecho de representar con sus muñecos por un «año cómico» completo en los barrios de la Ciudad de México, alabando la

autoridad de su comportamiento y la gran aceptación de su público.

Respecto a su madre, Josefa Vargas (registrada en ocasiones como Juana Josefa Vargas), el archivo detalla que el 2 de octubre de ese mismo año de 1798, el Virrey le concedió una licencia para operar comedias de muñecos en los barrios de la capital por un periodo de seis meses. La lista de los sujetos que componían su compañía de la Máquina Real devela una impresionante estructura corporativa y familiar:

“Mugeres:

Josefa Vargas (Primera dama),

Manuela de la Luz Montesinos (Segunda dama) y

María Rita Moreno (Tercera dama).

Hombres:

Juan Nepomuceno Vargas (Hermano de Josefa y marido de Rita Moreno, Primer galán),

Luis Dios (Segundo galán),

Manuel Vargas (Tercer galán y hermano de Josefa),

Manuel Piña (Gracioso),

Donaciano Vargas (Cuarto galán y hermano de Josefa) y

Pedro Acevedo (Quinto galán).”

El propio escribano colonial anotó al calce una descripción del grupo:

«Compónese esta lista de III mugeres todas hermanas y de 6 hombres, tres son hermanos y los otros tres extraños, pero de arreglada conducta».

Aquí la mirada feminista desde el oficio nos permite rebatir la narrativa del patriarca creador: Josefa Vargas ejercía como la primera dama y directora general de una empresa familiar donde sus tres hermanos varones — Juan Nepomuceno, Manuel y Donaciano — trabajaban como empleados subordinados bajo su estricta gestión contractual.

Existen múltiples actas subsecuentes a nombre de Josefa Vargas expedidas entre 1802 y 1806. Es en este último año donde la historiadora Maya Ramos Smith recoge un testimonio donde la titiritera declara haber realizado «fuertes gastos» para adaptar «su teatro», ante lo cual la investigadora concluye de forma condescendiente que «es de suponerse que fuera más bien limitado».

Desde la praxis del escenario, esta suposición es completamente falsa y puede rebatirse con los precedentes técnicos y económicos que ya hemos asentado en este libro. En primer lugar, como documenta Fernando Rey Vera, los titiriteros novohispanos utilizaban como estrategia habitual declarar ante las autoridades que carecían de recursos para lograr que el Hospital Real les redujera las cuotas fiscales de las licencias. En segundo lugar, las actas constatan que estas compañías de la Máquina Real eran de gran formato, sumamente solicitadas y atraían a multitudes tan masivas que se convirtieron en peligrosas rivales comerciales del Coliseo Real. Finalmente, la arquitectura física de la Máquina Real requería un tablado de al menos 4.5 metros de frente por ocho de fondo montado sobre pilotes, con espacio para tramoyas aéreas e iluminación de por lo menos dieciocho candiles, además de un aforo que debía contar con divisiones obligatorias por sexo y clase social para evitar multas o la clausura. Juana Josefa Vargas no estaba improvisando un juego de salón; estaba invirtiendo capital propio para edificar una infraestructura teatral competitiva y permanente en la urbe.

Pero esta conquista del espacio fijo y el tamaño de la infraestructura comercial se aprecian con mayor claridad al analizar el expediente de Micaela Campohuman, la empresaria de comedias de muñecos que no solo gobernaba una, sino dos casas estables dedicadas de forma simultánea a la escena.

5.3 Los teatros estables: La conquista de la permanencia urbana: Micaela Campohuman y Francisca Tomasa Montoya



Fig. 18 Función de Máquina Real en Patio de Hacienda.
Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

El registro de Micaela Campohuman en 1793 nos obliga a confrontar una realidad contundente. El archivo detalla que ocupaba dos casas destinadas simultáneamente a las funciones de títeres. Cruzando este dato con las Leyes de Toro vigentes, se comprueba su estatus de autonomía jurídica: Micaela firmaba contratos y manejaba finanzas sin tutela masculina.

Desde la experiencia práctica del oficio, sostener dos carteleras estables al mismo tiempo devela una mente ejecutiva de primer orden: implicaba la gestión de dos elencos, la duplicación de inventarios, la coordinación de horarios, la inversión del doble en iluminación (velas y candilejas) y la gestión de un flujo masivo de espectadores, por lo cual requería de una sofisticada estrategia de mercado para capturar al público de distintos barrios. Micaela Campohuman no era una aficionada que jugaba a las marionetas en su sala; era una empresaria en toda la extensión de la palabra, consolidando salas estables en el corazón de la capital virreinal.

Como titiritera que durante más de 30 años gestioné y dirigí artísticamente el Museo La Casa de los Títeres, en Monterrey, Nuevo León, junto a mi compañero César Tavera, sé perfectamente lo que implica coordinar un espacio escénico. Lo costoso y desgastante que resulta aún para nuestra época, y eso con espectáculos que no requerían más de dos artistas en escena, con una programación que tenía que estarse renovando constantemente, y con el flujo de personal y artistas que tenían que entrenarse.

Considerar todo esto en el Virreinato, y que Micaela además tuviera dos casas al mismo tiempo, significa que era una empresaria con una infraestructura en expansión.

Retomando a Juana Josefa Vargas y su testimonio de 1806, podemos ver una muestra clara sobre la capacidad de inversión y la visión de permanencia de las titiriteras virreinales. Al declarar ante las autoridades los «fuertes gastos» realizados para adaptar una vivienda como teatro, Juana Josefa derriba el mito del títere colonial como un arte improvisado de banquetas. Bajo el marco del Derecho Indiano, esta declaración patrimonial confirma su absoluta autonomía financiera y jurídica: ella era la dueña legítima del capital invertido.

Pero es la experiencia desde el oficio la que nos revela la magnitud de su inversión. Adaptar un teatro estable en los albores del siglo XIX así como en el presente, exigía una transformación arquitectónica y técnica. Desde mi experiencia como titiritera que adaptó como teatro no uno, sino seis espacios distintos a lo largo de más de tres décadas, sé lo que significa en costos, tiempo y mantenimiento levantar un foro que soportara el peso de los manipuladores, proveerlo de iluminación, acatar los reglamentos de seguridad, y tener el personal de atención y vigilancia. Así que puedo dimensionar perfectamente que los «fuertes gastos» no son solo una anécdota en un acta, sino una declaración de cómo Juana Josefa Vargas no estaba decorando una habitación; estaba ejerciendo como directora técnica y diseñadora escénica, invirtiendo sus propias ganancias para consolidar un teatro estable y transformar una vivienda urbana en un espacio de resistencia cultural.

Aunque no tengo datos de cuándo se estableció exactamente cada casa de muñecos o cuánto tiempo duraron abiertas al público, lo que sí es seguro es que existieron, lo prueban los datos fidedignos que aparecen en las actas. Por ellas podemos saber del registro de una sala más, anterior a las previas, que en 1786 estaba a cargo de la empresaria Francisca Tomasa Montoya, de 48 años de edad, originaria de Puebla y de calidad castiza, quien ese año recibió la visita del escribano del Coliseo, Mariano de Zepeda.

Por esas fechas, según cuenta la historiadora Maya Ramos Smith, había una encarnizada persecución contra las casas de Comedias de Muñecos por parte del Coliseo, impulsada por el Virrey Conde de Gálvez, ya que intentaban defender cada peso que el teatro oficial pudiera perder por culpa de ellas. Ese año, las visitas de inspección a las casas de muñecos se hicieron con el pretexto de verificar si en ellas había artistas del Coliseo trabajando por fuera.

Al ser recibida por el escribano, Francisca Tomasa Montoya declaró textualmente:

«Que con el motivo de sus enfermedades y cansada de edad, después de haber sido cómica en este Coliseo, en el de Puebla y en el de Veracruz, está reducida en el día a un muy corto estipendio, que le queda con hacer comedias de muñecos en dicha casa, las que ejecuta desde el día 13 de mayo de este año, en que el Excelentísimo Señor Virrey le dio para ello licencia».

Este valioso texto de archivo nos comprueba varias cosas: primero, que Francisca trabajaba de manera completamente legal y poseía un permiso firmado de forma directa por el Virrey; segundo, que Francisca tenía un profundo bagaje, experiencia y conocimiento de su arte, aprendido en su paso profesional no por uno, sino por tres Coliseos oficiales de la Nueva España, lo que nos permite inferir que los textos y repertorios cultos sí se manejaban en el retablo periférico; y tercero, que a pesar de las quejas de escasez de recursos —que, como ya vimos, era una artimaña fiscal recurrente de los artistas ante las autoridades—, Francisca tuvo la capacidad económica real para adaptar una casa como teatro y contratar elencos para dar funciones de forma regular.

5.4 Arrendamiento, blindaje y resistencia laboral.

Angela de Acosta y María Petra Aguilar

Ángela de Acosta es otro ejemplo contundente de la fortaleza de estas mujeres empresarias. En 1783 se descubrió que estaba trabajando sin la licencia correspondiente, por lo que las autoridades le confiscaron su «máquina de muñecos», la cual, además, no le pertenecía en propiedad, ya que la rentaba de alguien más.

Lejos de ser una simple falta, esto demuestra que en el siglo XVIII existía un mercado interno de alquiler de infraestructura titiritera en la Ciudad de México. Al igual que hoy una compañía independiente renta un teatro o un equipo de iluminación porque

no tiene el capital para comprarlo, Ángela de Acosta operaba bajo un modelo de negocio sumamente flexible: rentaba la tecnología teatral para generar utilidades inmediatas.

Legalmente, al confiscar un bien arrendado, las autoridades afectaban también a un tercero, el propietario original. Aunque confiscarle la máquina era sentenciarla a la quiebra inmediata y al hambre de su elenco, Ángela no se amedrentó. Conocedora de sus derechos, procedió de inmediato a solicitar y exigir su licencia ante la Real Audiencia, para lo cual tuvo que demostrar su personalidad jurídica y solvencia como empresaria. Las actas de los años 1786 y 1787 demuestran que la obtuvo y que continuó trabajando activamente durante varias temporadas más. Ángela de Acosta no solo defendió su derecho legítimo al trabajo, sino que evidenció la existencia de un mercado de producción de títeres donde las mujeres participaban activamente como operadoras, arrendatarias y estrategias comerciales frente al acoso del Estado.

Finalmente, el expediente de María Petra Aguilar en 1783 cierra de manera magistral la evidencia documental del Virreinato que he revisado hasta ahora. En sus legajos podemos descubrir la enorme astucia jurídica de María Petra, de 35 años de edad, quien, al ser fiscalizada por los inspectores del Coliseo Real, neutralizó por completo el acoso institucional exhibiendo una licencia firmada directamente por el mismísimo Virrey Matías de Gálvez. Bajo el marco del Derecho Indiano, esta licencia virreinal operaba como un blindaje absoluto que anulaba cualquier intento de decomiso o censura por parte de los monopolios teatrales locales, legitimando su estatus legal como jefa económica de su empresa y de su familia.

María Petra Aguilar no era una viuda; sin embargo, ostentaba plenos poderes legales debido a que su esposo, sastre de profesión, había perdido la vista. En casos como este, donde los hombres quedaban incapacitados físicamente, la legislación civil de la época permitía que las mujeres asumieran la jefatura de familia con

plenos derechos jurídicos. Por ello, para proteger su casa de Comedias de Muñecos, María Petra rompió cualquier nexo con el teatro oficial, declarando con orgullo que no empleaba a actores del Coliseo y que ella misma jamás había trabajado para ellos.

A la par, tejió una sólida alianza con la autoridad de su propio cuartel para legitimar sus funciones, lo cual queda asentado cuando declara:

«...las más ocasiones se hace la comedia con la asistencia de don José Iglesias, alcalde de barrio de aquel cuartel».

De esta manera, ella transformó su espacio privado en un centro cultural comunitario legitimado por sus propios vecinos y gobernantes locales.

Estas mujeres, y sus cinco “Casas de los Títeres” fueron empresarias exitosas que cambiaron por completo las reglas de un entorno hostil, demostrando que el envés del retablo novohispano siempre estuvo sostenido por su propia soberanía

Veamos ahora a otras, entre tantas, que traspasaron sus conocimientos de generación en generación, y que recorrieron los caminos llevando el espectacular arte de los títeres a lomo de mulas y carretas.

5.5 Heredar el secreto: La escuela matrilineal. Felipa Estrada y Josefa Vargas

De acuerdo con la información consignada por la investigadora Hilda Calzada Martínez, el oficio titiritero podía ser de largo aliento e incluso traspasarse generacionalmente.

Esta línea de transmisión matrilineal cobra un sentido fáctico y demoledor en el caso de Felipa Estrada. En su solicitud de licencia fechada en 1812, la creadora declara textualmente:



Fig. 19. La escuela matrilineal

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

«[...] [por] el espacio de más de quarenta años que la difunta mi madre y yo, nos hemos mantenido del egercizio onesto de las comedias de muñecos con homadez y buena conducta».

El historiador Miguel Ángel Vázquez Meléndez completa este dato de archivo señalando que se trataba de una «habilidad desempeñada al lado de su madre, transmisora de los rudimentos para el manejo de los muñecos».

Este testimonio demuestra de manera contundente la existencia de una pedagogía femenina del títere. El conocimiento técnico especializado —la mecánica de la animación, el secreto del hilo y la voz, la administración de una compañía y la organización logística de las giras— no se aprendía en academias masculinas ni bajo la tutela de gremios androcéntricos, sino que se transmitía de madre a hija como un patrimonio intelectual legítimo. Para Felipa, su madre no fue una figura decorativa; fue su maestra y la raíz de su autonomía económica, pues gracias a ese saber, Felipa pudo sostener a su familia de manera independiente durante cuatro décadas.

Lo mismo podemos inferir de Mariana González en cuyas actas se consignan además su buena hechura y calidad técnica, que debe haber aprendido de su madre Juana Josefa Vargas quien es la que da el aval para que le concedan licencia. Y ésta última debió haber aprendido de Doña Josefa Morales de quien las actas, por los apellidos, no nos permiten comprobar si era su propia madre, pero consta que trabajó en su compañía de comedias de muñecos y posteriormente fue la encargada de la misma hasta que pudo independizarse y usar su propio nombre como dueña.

Este encadenamiento de circunstancias y actas nos permiten reconocer esta pedagogía femenina de la manipulación, el diseño estético, la voz y el manejo empresarial que se fue transmitiendo entre generaciones y fue la que brindó ganancias suficientes a decenas de viudas y cómicas retiradas, convirtiendo al retablo en el principal, y a veces único, escudo contra la pobreza y en una herramienta de sostén familiar. Eran artistas que crearon, dirigieron, actuaron y transmitieron su conocimiento a otras mujeres. Fueron ingenieras textiles y empresarias, dueñas de sus grandes compañías, sus producciones y sus recursos.

Se cumple así, con el peso del archivo en la mano, lo que la investigadora Maya Ramos Smith consignó de forma general: «También las mujeres podían ser autoras y muchas figuraron sobre todo a la cabeza de grupos de títeres».

5.6 Peregrinas del retablo: La producción de las macro-giras. Angela Valverde

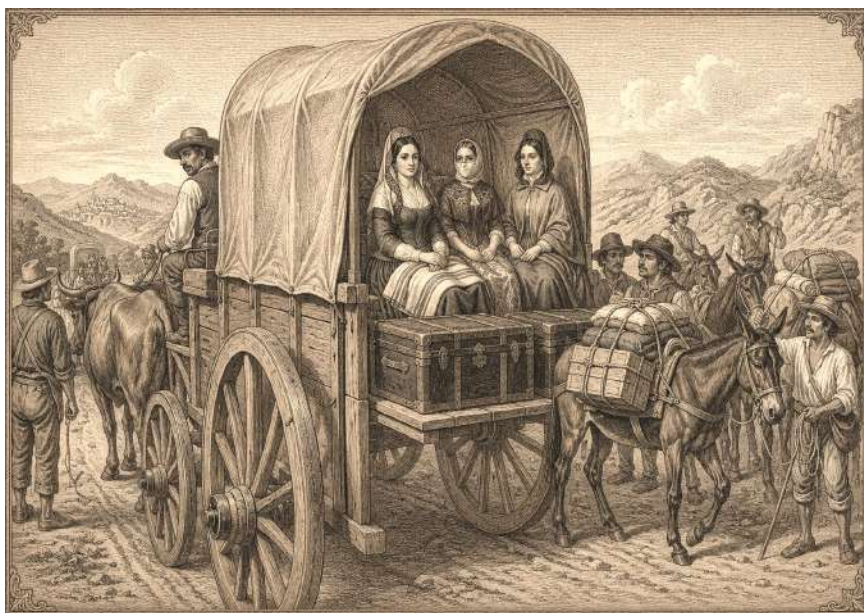


Fig. 20 Reimaginando la gira de Angela Valverde.

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

Antes hemos analizado cómo se realizaban físicamente las mudanzas y giras con Comedias de Muñecos de la Máquina Real. Al revisar las biografías de las autoras, conviene recordar las dimensiones de este desafío logístico:

Tamaño de las compañías: No eran agrupaciones pequeñas; hay registros de elencos de entre 10 y 18 personas, a los que se sumaban los arrieros contratados para transportar el equipo, quienes recibían sueldo y raciones de alimento.

Volumen del inventario: La producción podía rebasar las 100 piezas, con sus respectivos implementos de manipulación (varillas, peanas, crucetas e hilos), vestuarios elaborados y a veces intercambiables, objetos de utilería y tramoyas para los efectos especiales, además de las escenografías y los telones. Todo ello debía ser embalado minuciosamente en varios baúles transportados a lomo de mula para evitar el deterioro de sus herramientas de trabajo en el camino.

Contextualizando con las cargas del presente: la producción que realizamos para representar la Ópera Filemón y Baucis en el Teatro de Bellas Artes, contaba con varias piezas de unos 60 cm de alto, tamaño similar para las marionetas de la Máquina Real. Empacar 150 marionetas de ese tamaño, las de nosotros fueron 40 además de teatritos, elementos escenográficos, vestuarios sencillos, etc. Requirió siete baúles ligeros de 150 cm x .50 x .50. En el caso de las 150 marionetas requerirían al menos 10 baúles.

El repertorio: Exigía contar con suficiente material artístico para poder permanecer en las plazas visitadas por meses, ofreciendo diferentes espectáculos para seguir atrayendo público.

Las rutas coloniales: Los caminos, cuando los había, eran intrincados y peligrosos. Los artistas viajaban a lomo de mula o, en el mejor de los casos, en carretas alquiladas. Si visualizamos la indumentaria de la época, podemos dimensionar lo extenuante de trasladarse durante días enteros, muchas veces sin paradas intermedias en pueblos, comiendo y durmiendo al borde del camino, sujetos a las inclemencias del tiempo y al peligro constante de asaltos.

Estructura residencial y técnica: Implicaba permanecer fuera de su propio hogar por meses, adaptarse a nuevas ciudades, montar y desmontar tablados monumentales de seis por ocho metros en cada plaza, conseguir locales adecuados en préstamo o renta donde controlar el aforo para cobrar las entradas, levantar tendidos de mantas alrededor de las plazas públicas, contratar seguridad local y costear el hospedaje de todo el personal y sus familias.

Con todo esto en mente, podemos percibir el grado de producción ejecutiva que se necesitaba para salir al camino. Algunas de las compañías que se atrevieron a tanto fueron comandadas por mujeres empresarias. Mujeres que operaban fuera del entorno doméstico y limitado, que hacían funciones para grandes audiencias, en pueblos lejanos, en Coliseos de provincia, conventos, plazas y en casas palaciegas si se daba el caso. Un nombre recuperado de 1760 fue gracias a un acta donde uno de sus actores Joseph Malo de Villavicencio, declara pertenecer a la compañía de muñecos de **Angela Valverde**, con la cual se encuentra de gira

«...que nunca llevan otro ánimo de estar más tiempo que el que les hiziere favorable, y gozado éste pasarse a otro pueblo, y acavado su tiempo... se vuelven a México a sus casas, que sólo por buscar su vida se handan peregrinando de lugar en lugar».

Ángela Valverde, como dueña y cabeza de la agrupación, trazó rutas comerciales de altísimo riesgo técnico y financiero. De acuerdo con su expediente resguardado en el fondo de Matrimonios del Archivo General de la Nación, su itinerario exacto entre el primero de mayo de 1759 y mediados de febrero de 1760 fue el siguiente: Xochimilco, un mes; Cuernavaca, un mes; Taxco, dos meses y medio; Zacualpan, dos meses y medio; Teoloyucan, tres días; Tenancingo, un día; Toluca, menos de un mes; y

Calimaya, un mes y medio, abarcando todo enero y lo que iba de febrero.

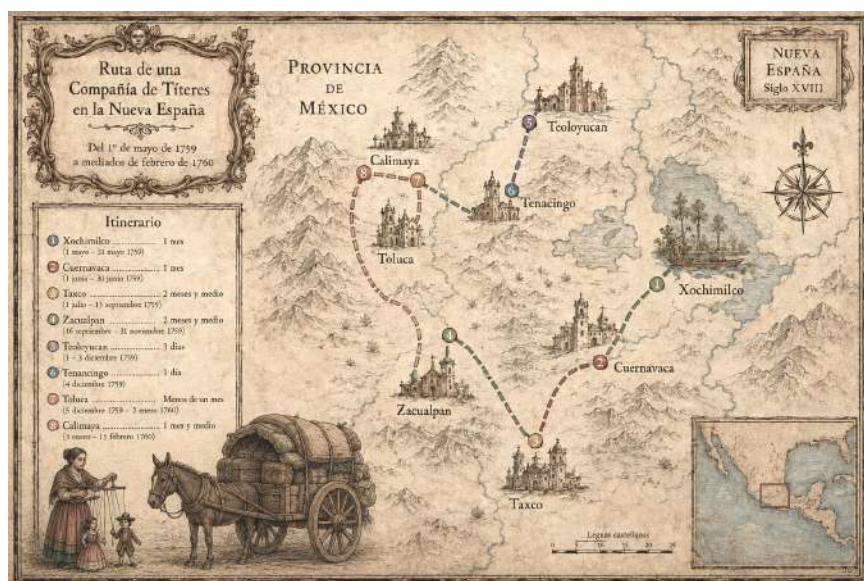


Fig. 21 Mapa de gira de Angela Valverde
Imagen generada con ChatGPT (Versión GPT-4o)

Analicemos qué significa realizar este trayecto en el siglo XVIII y por qué la denomino con toda justicia una «macro-gira», a pesar de que las distancias desde nuestra actualidad puedan parecer cortas. En la Nueva España, un grupo de arrieros que viajaba escoltando carretas pesadas (generalmente tiradas por bueyes o mulas de tiro) avanzaba a una velocidad promedio de 15 a 20 kilómetros por día en terrenos planos o valles. Sin embargo, en las zonas montañosas que abarca rigurosamente este itinerario, esa velocidad disminuía drásticamente a unos 10 o 12 kilómetros diarios. El ritmo general estaba dictado por el cansancio de los bueyes, el peso de la carga (hasta una tonelada por carreta) y las malas condiciones de las rutas coloniales.

Esta geografía minera imponía tres grandes desafíos a la producción ejecutiva de Ángela Valverde:

La temporada de lluvias (Junio a Octubre): Durante estos meses — que coinciden exactamente con sus estancias en Cuernavaca, Taxco y Zacualpan —, los caminos de tierra se convertían en verdaderas trampas de lodo. Las ruedas de madera maciza y sin radios de las carretas coloniales se hundían con facilidad, obligando a detener la marcha por días enteros para esperar a que secara el terreno o a que bajaran los ríos crecidos.

El relieve accidentado: Rutas como la que conectaba Taxco con Zacualpan eran tan escarpadas que muchas veces las carretas grandes no podían transitar. En esos tramos, Ángela Valverde debía ordenar la descarga de la infraestructura y mover todo el patrimonio de la compañía a lomo de mula (arriería pura), lo cual duplicaba los costos y los tiempos de traslado.

El mantenimiento animal: Los bueyes y mulas no caminaban más de cinco o seis horas al día. El resto del tiempo se destinaba obligatoriamente a que pastaran, tomaran agua y descansaran, evitando que los animales murieran de agotamiento en medio de la nada.

Gobernar esta compleja maquinaria de transporte, alimentación, contratos y mudanzas estacionales demuestra que Ángela Valverde no era una artista ambulante improvisada; era una gerente de operaciones de primer orden que dominaba la geografía del imperio para garantizar el sustento de su compañía y consolidar la presencia de las mujeres en las rutas de la errancia.

Tramo de la Ruta	Distancia	Tiempo estimado en el camino	Condiciones del Terreno Colonial
Xochimilco a Cuernavaca	67 km	5 a 6 días	Montañoso y empinado; ascenso y descenso del Ajusco.
Cuernavaca a Taxco	89 km	7 a 8 días	Descenso sinuoso y pedregoso por cañadas y laderas.
Taxco a Zacualpan	58.5 km	5 a 6 días	Sierra alta minera. Caminos sumamente estrechos y accidentados.
Zacualpan a Teoloyucan	194 km	12 a 15 días	Cruce largo. Valles planos al norte, permitía avanzar más rápido.
Teoloyucan a Tenancingo	112 km	7 a 8 días	Transición de valles a zonas de lomerío hacia el sur del Estado de México.
Tenancingo a Toluca	48 km	4 días	Ascenso continuo y empinado hacia el altiplano.
Toluca a Calimaya	15 km	1 día (unas horas)	Corto y plano dentro de la misma cuenca del Valle de Toluca.

El análisis de estas macro-giras, sumado a las genealogías matriliniales y a la sólida edificación de salas estables en las urbes coloniales, nos obliga a clausurar de forma definitiva la fábula de la exclusión o la sumisión. Las actas de la Nueva España demuestran que las mujeres no solo estuvieron presentes, sino que lideraron la transición del títere ritual al teatro de animación profesional de gran formato. Ellas operaron en el centro de las tensiones comerciales de su tiempo, utilizando el rigor técnico y la autonomía legal como sus mejores herramientas de trabajo. Al cerrar este recorrido por los legajos del Virreinato, queda firmemente asentado el primer cimiento de nuestra verdadera

genealogía: las raíces del teatro de objetos en México fueron sembradas por la determinación de sus creadoras.

CAPÍTULO 6. Conclusiones: Restituir el gesto, recuperar el nombre

¿Qué he aprendido mientras hacía esta investigación?

He aprendido que la historia puede leerse de muchas maneras y que la perspectiva del investigador determina el rumbo de la misma. Impulsada por la teoría feminista, yo empecé este viaje por cuestionarme simplemente si hubo mujeres en el pasado que recorrieron los caminos como los hombres, cargando su teatrillo a cuestras. La historia me regresó mucho más de lo que buscaba, porque en los archivos encontré no solo titiriteras, sino autoras, directoras, empresarias y divulgadoras. Comprobé que, entre más información tenemos, más se abren nuestros horizontes. Aprendí que es linda y bucólica la imagen del titiritero errante que nos arroja Joan Manuel Serrat en su famosa canción, pero que nuestra historia compartida es mucho más grande y digna que la simple trashumancia por tres monedas.

Si enfrentamos la búsqueda en los archivos con prejuicios androcéntricos, nos toparemos inevitablemente con resultados que nos seguirán manteniendo aferrados a equívocos del pasado. Si queremos creer que los artistas del retablo eran unos muertos de hambre e incultos, podemos apuntalar nuestras búsquedas en la superficie de lo que los religiosos y las autoridades coloniales decían con desprecio. Si queremos creer que esta era una profesión exclusiva de hombres porque las «débiles damas» tenían que quedarse en casa cuidándoles los hijos, o acompañarlos solo para atenderlos y pasar el sombrero, basta con sentarse a escuchar los relatos autocomplacientes de los hombres en las mesas de trabajo y de comida en los festivales contemporáneos.

También podemos limitarnos a revisar las gráficas antiguas que retrataban funciones de títeres en la calle y olvidarnos

deliberadamente de los legajos que muestran que también se hicieron en los salones de la alta sociedad virreinal. En esas gráficas y grabados del pasado, realizados siempre desde el punto de vista del espectador en la grada, la mano de las mujeres quedó oculta para el pintor, pero la praxis del oficio nos demuestra que ellas estaban gobernando la materia justo detrás del telón. Asimismo, podemos pasar por alto que si los investigadores de escritorio no conocen nuestro arte desde adentro, por muy eruditos que sean, no siempre alcanzan a entender de qué se habla cuando las fuentes coloniales dicen títere, ignorando sus múltiples variantes, técnicas y vocablos. Porque si un historiador solo busca la palabra literal «títeres» en los archivos de la Nueva España, se pierde irremediabilmente de toda la información medular relacionada con la Máquina Real, las comedias de muñecos, los autómatas, el titirimundi o las marionetas. Y entonces, desde esa profunda ignorancia del oficio, aseveran con ligereza que no había títeres en el Virreinato y, mucho menos, titiriteras.

Si estás anclado en las dinámicas del patriarcado, sigues sin entender que el masculino universal no lo es tanto; que es un constructo político y metodológico que nos ha borrado de un plumazo a la mitad de la población del planeta. Quien investiga desde ahí seguirá repitiendo ciegamente lo que los hombres han escrito, ignorando que las mujeres también dejaron las huellas de su pensamiento técnico por escrito, y continuará sin nombrarlas porque sus referentes indiscutibles siguen siendo, únicamente, «los maestros».

Hemos caminado en círculos durante generaciones, como mulas de noria, desgastando el suelo de una estructura institucional que nos borra y repitiendo la molienda de una historia incompleta. Pero hay un horizonte más allá de ese andar a ciegas.

Resulta que en la época virreinal, por citar este caso y este momento histórico, había tantas compañías establecidas de títeres en la periferia que los empresarios del teatro legítimo del Coliseo

les tenían un miedo comercial absoluto. Representando las mismas historias y libretos o representando cosas distintas, las puestas en escena que se hacían con muñecos eran mucho más populares debido a las deslumbrantes posibilidades escénicas y tramoyas que estos ofrecían. Resulta también que estas compañías independientes no eran «pobrecitas», ni incultas, ni muertas de hambre, ni pequeñas.

Mucho antes del surgimiento de la dinastía de los Rosete Aranda en el siglo XIX, en México hubo compañías lideradas por mujeres y con mujeres en sus elencos, que hicieron macro-giras extenuantes, grandes espectáculos de santos, teatro culto y hasta corridas de toros de marionetas. La tradición y el secreto técnico se pasaban con orgullo de madres a hijas, abarcando en algunos casos hasta tres generaciones de creadoras. Hubo mujeres que gestionaron sus propias Casas de los Títeres, establecimientos adaptados para contener el enorme aparato escénico y a las audiencias que podían llegar a ser de 400 personas. Hubo otras que recorrieron las rutas con sus propias compañías de 10 a 18 personas, bajo contratos formales y sueldos dignos, pagando puntualmente sus aranceles. Frente a este peso documental, resulta reduccionista y misógino seguir diciendo de forma unánime que las mujeres “son recién llegadas” a este arte.

He tenido la inmensa fortuna de empezar un censo desde la rabia; esa que nace de no recibir el respeto de los compañeros de gremio que dudan de nuestra presencia, de nuestras capacidades y de nuestras aportaciones presentes y pasadas.

El Censo de Mujeres en el arte de los títeres, de carácter permanente, pretende mostrar quienes somos, con nombre y apellido, con ubicación geográfica y rostro. Al 2026 somos mas de 2000. Y seguimos. Lo que yo no sabía es que dicho censo me iba a abrir el camino para indagar sobre nuestra genealogía, no la de apenas hace 50 años, sino la que omitieron o borraron.

Con estas pruebas y estos archivos sobre la mesa, ya no podrán hacerlo más.

Estuvimos. Estamos.

Y nuestra historia es grandiosa: la del teatro de animación y la de las mujeres en el arte de los títeres.

Este censo me empujó a descubrirla y a mostrarme que hay muchas puertas que cruzar, archivos que desenterrar y publicaciones oficiales que desmentir. Somos parte fundamental de la historia y no permitiremos que nos saquen de ella.

Mujeres de la Máquina Real España y América.

1. 1631 **María Carrión** Primer contrato de compra venta Máquina Real, esposa de Pedro Antonio Fortesa, Mencionada por Piedad Bolaños
2. 1631 **María de la Paz** Primer contrato de compra venta Máquina Real Alcala de Henares, España, esposa de Juan de Soto. Mencionada por Piedad Bolaños
3. 1632 **Beatriz Pereira**, Titiritera, Sevilla, España, Mencionada por Cornejo y Piedad Bolaños
4. 1632 **Engracia Martínez** Titiritera Valladolid, España Mencionada por Cornejo y Piedad Bolaños
5. 1695 **Serafina Manuela** empresaria, directora , titiritera Española Mencionada por Cornejo y Piedad Bolaños
6. 1699 **Leonor de Gondomar** Gestora, directora Española, radicada en Perú. Citada Wikipedia
7. 1720 **Tomasa María Rincón** Empresaria, titiritera Mencionada por Maya Ramos Smith
8. 1723-1744 **Nicolasa González** Permisos para representar comedias de muñecos con su esposo Antonio Meneses Mencionada por Rey Fernando Vera
9. 1760 **Angela Valverde** Empresaria, titiritera Comedia de muñecos de Angela Valverde México Mencionada por Maya Ramos Smith
10. 1774 **Josefa Mendoza** Empresaria Nueva España Mencionada por Maya Ramos Smith
11. 1780 **María Josefa Dávila Galindo**. Mencionada por William H. Beezley
12. 1782-1807 **Juana Josefa Vargas** Cd de Mex Actriz/ Empresaria Nueva España 1782, 1798, 1800, 1802,1806, 1807 Mencionada por Maya Ramos Smith y Rey Fernando Vera García
13. 1783 **Angela de Acosta** Actriz/Empresaria México Mencionada por Maya Ramos Smith

14. 1783 **Maria Petra Aguilar** Actriz/Empresaria 1741? 1786 Comedia de muñecos. Cd de Mex. Calle El portillo de San Diego Mencionada por Maya Ramos Smith y Hilda Calzada
15. 1784 **Catalina Camacho**. Empresaria Nueva España. memorial sobre comedias de muñecos y petición para seguirlas presentando en los barrios de la capital.Mencionada por Maya Ramos Smith
16. 1785 **Francisca Tomasa Montoya** Actriz/Empresaria 1786 Mencionada por Hilda Calzada
17. 1785 **Maria Alcantara** Dama 3 Compañía de José Sanchez Mencionada por Rey Fernando Vera García
18. 1785 **María Josefa Dávila Galindo** (Puebla, Teatro Principal) Mencionada por Hilda Calzada
19. 1786 **Ana La Zanca** Actriz De la cía José Estrada) Mencionada por Hilda Calzada
20. 1786 **Isabel Estrada** Comedias de muñecos. Provincias Mencionada por Hilda Calzada
21. 1786 **Maria (sin apellidos)** Actriz (De la cía José Estrada) Comedias de muñecos Cd de México Mencionada por Hilda Calzada
22. 1786 **Pepa (sin apellidos)** Actriz (De la cía José Estrada) Comedias de muñecos Cd de México Mencionada por Hilda Calzada
23. 1786 **Teresa Acosta** Actriz titiritera (De la cía José Estrada) Comedias de muñecos Cd de México Mencionada por Hilda Calzada
24. 1793 **Dominga Caballero** Titeres. Mex Mencionada por Hilda Calzada
25. 1793 **María Juana de la Peña Lozano** Titeres CD de Mexico Mencionada por Hilda Calzada
26. 1793 **Micaela Campohuman** o Micaela Campomanes y Cienfuegos Empresaria Dueña de 2 Casas de Comedias 1786 (Licencia negada)Provincias Mencionada por Maya Ramos Smith y Hilda Calzada
27. 1794 **Gertrudis Banda y sus hijas** Fabricación de titeres Cd de Mex calle de San Juan Mencionada por Hilda Calzada y Lucina Toulet
28. 1795 **Agustina Ocañez** cantarina Compañía de José Sanchez Mencionada por Rey Fernando Vera García

29. 1795 **Ana María Manola** Dama 2 1798 Titiritera Compañía de José Sanchez Mencionada por Rey Fernando Vera García
30. 1795 **María Alcántara** Dama 3 Titiritera Compañía de José Sanchez Mencionada por Rey Fernando Vera García
31. 1795 **Ana Vocando** Actriz titiritera Cantarina Titiritera Compañía de José Sanchez Mencionada por Rey Fernando Vera García
32. 1795 **Dama sin nombre** Primera dama Compañía de José Sanchez Mencionada por Rey Fernando Vera García
33. 1798 **Agustina Otáñez** Actriz cantarina Mencionada por Rey Fernando Vera García
34. 1798 **Josefa Morales** Mencionada por Rey Fernando Vera García
35. 1798 **Josefa de Jerusalem** Actriz Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales Mencionada por Rey Fernando Vera García
36. 1798 **Mariana Jerusalem** Actriz Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales Mencionada por Rey Fernando Vera García
37. 1798 **Rosa Berdesa** Actriz Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales Mencionada por Rey Fernando Vera García
38. 1798 **Tomasa Carbajal** Actriz Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales Mencionada por Rey Fernando Vera García
39. 1798 **Manuela de la Luz Montesinos** segunda dama Compañía de Doña Josefa Vargas Mencionada por Rey Fernando Vera García
40. 1798 **María Alcántara Barba** Actriz Dama 3 Mencionada por Rey Fernando Vera García
41. 1798 **María Rita Moreno** Tercera Dama Compañía de Doña Josefa Vargas Mencionada por Rey Fernando Vera García
42. 1799 **Mariana Gonzalez** Empresaria, titiriteras 1782, 1798 Mencionada por Maya Ramos Smith Rey Fernando Vera García
43. 1800 **María de la Luz Montesinos**, segunda dama;
44. 1811-1821 **Felipa Estrada** Mencionada por Hilda Calzada

45. 1813 **Estefana Moreno** Mencionada por Maya Ramos Smith
Rey
46. 17?? **Thomasa María Casiana** Mencionada por Rey
Fernando Vera García

*Eres mujer abrecaminos cuando nombras a otra,
cuando la potencias, cuando la inspiras y le abres mundo.
Romper con la simulación de ausencia es eso:
reconocer genealogía entre nosotras, decir gracias a la que
estuvo antes y ser puente para la que viene.
No caminamos solas, caminamos sobre el camino
que otras abrieron con su deseo.
Eso también es hacer política desde la diferencia.*

*Margarita Mantilla Chávez
Socióloga feminista, Investigadora Social y Maestra en
Estudios de la Mujer*

Fuentes e hilos de esta investigación

Ayuso, Adolfo. (17 de enero de 2013). Tertulia en el TOPIC: los viajes de ida y vuelta entre España y América Latina. Titeresante. <https://www.titeresante.es/2013/01/tertulía-en-el-topic-los-viajes-de-ida-y-vuelta-entre-espana-y-america-latina/>

Bailén, Ferrán. (21 de enero de 2014). *La Revolta dels Titelles, Las titiriteras-mujeres creadoras*. Títeres en Femenino. <http://www.titeresenfemenino.com/2014/01/ferran/>

Bolaños Donoso, Piedad. (2010). La realidad del teatro español en el Siglo de Oro (De comediantes a / y titiriteras: de tal palo, tal astilla). *Aznar*, (Número por determinar).

Bolaños Donoso, Piedad, Reyes Peña, Mercedes de los, Palacios, Vicente, Ruesga Navarro, Juan, y Cornejo Vega, Francisco Javier. (2018). La magia de los títeres en el teatro áureo español: la Máquina Real en el Corral de la Montería de Sevilla. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (18), 6-58. anagnorisis.es

Calzada Martínez, Hilda. (2000). *Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época colonial* (Tesis de Licenciatura en Historia, dirigida por María del Carmen Yuste). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Calzada Martínez, Hilda. (2011). *La escultura articulada en el Distrito Federal: arte, ingenio y movimiento* (Tesis de Maestría en Historia del Arte). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). bit.ly

Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. (1995). *Teatro de Muñecos en Hispanoamérica*. Concha de la Casa

Cornejo Vega, Francisco Javier. (2006). La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII.

Fantoche: Arte de los Títeres, (0), 13-31. <https://www.academia.edu/6969267>

Cornejo Vega, Francisco Javier. (2007). Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas. *Fantoche*, (1).

Cornejo Vega, Francisco Javier. (2008). Del retablo de origen del teatro a la máquina de títeres en España Real. *Fantoche*, (2).

Cornejo Vega, Francisco Javier. (2012). Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias. *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, (27-28), 11-36.

Cornejo Vega, Francisco Javier (Director). (2017). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. UNIMA Federación España.

Fernández, Esther. (2012). Bitácora teatral. La máquina real en el siglo XXI: entrevista con Jesús Caballero. *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, 27(54), 163-176.

Fernández, Esther. (2013). Santos de palo: La máquina real y el poder de lo inanimado. *MLN (Modern Language Notes)*, 128(2), 420-432.

Fernández, Esther. (2025). Arte e ilusión en el teatro de figuras: La máquina real de Jesús Caballero o la historia viva de los títeres del siglo de oro. *Fantoche: Arte de los títeres*, (19), 58-63.

Gacto Fernández, Enrique. (2013). Imbecillitas sexus. Cuadernos de Historia del Derecho, 20, 27-66. [1]

Maria y Campos, Armando de. (1939). *Los payasos, poetas del pueblo: el circo en México*. Ediciones Botas.

McPharlin, Paul. (1969). *The puppet theatre in America: A history, 1524-1948* (Con un suplemento de **Marjorie Batchelder B. McPharlin**). Plays, Inc. [1, 2]

Miranda Silva, Francisca. (2013). *El hipogrifo teatral: Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013*. Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT); Merequetengue Producciones; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

Monteforte Iturbe, Mireya Anaité (2022). *Marionetas del cielo: Esculturas articuladas de Morelos. El Tlacuache, (1056), 2-11. Repositorio Institucional INAH.*

Olavarría y Ferrari, Enrique de. (1895). *Reseña histórica del teatro en México* (Tomo I). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. cervantesvirtual.com

Pascual Bonis, María Teresa. (2014). El amplio mundo de los títeres en la Edad Áurea y su interacción con las artes plásticas. En Lola González (Coordinadora), *Plumas y pinceles son iguales: Teatro y pintura en el Siglo de Oro* (págs. 53-68). Universidad de Almería.

Peña Muñoz, Margarita. (2006). El teatro novohispano en el siglo XVIII. *Bulletin of the Comediantes*, 58(1), 155-172.

Ramos Smith, Maya. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (Citru); Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Ramírez Maldonado, Óscar. (26 de noviembre de 2023). ¿Qué es un corral de comedias? Cartelera de Teatro CDMX. <https://carteleradeteatro.mx/2023/que-es-un-corral-de-comedias/>

Rumbau, Toni (2015, 27 de noviembre). Mujeres en el teatro de títeres. Revista con la A. <https://conlaa.com/mujeres-en-el-teatro-de-titeres/>

Tabuenca, Elia. (28 de abril de 2021). Partes de un corral de comedias. unPROFESOR. <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/partes-de-un-corral-de-comedias-1537.html>

Unión Internationale de la Marionnette. (s.f.). *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. <https://wepa.unima.org/es/>

Vázquez Meléndez, Miguel Ángel. (2010). Antecedentes de los cirqueros: chocarreros, titiriteras, maromeros, prestidigitadores y otros prodigios (Segunda versión). En *Fronteras circenses, antecedentes, desarrollo y artes del circo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes.

Vera García, Rey Fernando. (2011). Las comedias de muñecos en la Nueva España durante el S. XVIII. *Fantoche, arte de los títeres*, 6(5). UNIMA Federación España. págs. 225-242.

Vera García, Rey Fernando (2026). ¡Viva la bandera del demonio! El teatro de muñecos en Nueva España a finales del siglo XVIII. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vera García, Fernando Rey. (2018). La comedia de muñecos en Nueva España: de la Máquina Real a los salones de títeres. Publicado en: *Historias de máquinas y la máquina de la historia*, UNIMA Federación España, págs. 225-242.

Créditos de Ilustración

No son recreaciones históricamente correctas, solo fueron creadas para ilustrar

Imagen de portada. Generada con IA a partir de indicaciones de Elvia Mante

Figura 1 (Pág. 8): Mujeres de la Máquina Real en la Nueva España. Imagen reinterpretada con ChatGPT a partir de la obra Hortus Deliciarum (1180) <https://www.taldiacomohoy.es/post/herrada-de-landsberg-1139-1195>

FIG. 2. (Pág. 16) Titiritera prehispánica. Reinterpretación histórica con IA a partir del Códice Florentino con instrucciones de Elvia Mante

FIG. 3. (Pág. 21) Retablo de altar con figuras de santos articuladas.

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones de Elvia Mante sobre imagen encontrada en <http://https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/1398>

FIG. 4. (Pág 22) Retablo portátil. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante sobre fotografía original de Adolfo Ayuso <https://www.titeresante.es/wp-content/uploads/2019/04/14.jpg>

Fig. 5. (Pág. 22) Función de títeres de hilo o marionetas Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante

Fig. 6. (Pág. 24) Función de títeres de guante. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante

FIG. 7. (P. 26) Corral de comedias de Almagro. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones de Elvia Mante sobre imagen subida por Elia Tabuenca <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/partes-de-un-corral-de-comedias-1537.html>

FIG. 8. (Pág. 28) Máquina Real en un Corral de comedias. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante sobre imágenes de Haciendas Novohispanas

Fig. 9 (P. 29) Vista lateral de Máquina real. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante sobre dibujo realizado por Ignacio Fortín bajo indicaciones de Francisco Cornejo.

Fig 10. (Pag. 32) Fig. Recreación de contrato de compra-venta. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de Instrucciones de Elvia Mante

Fig. 11. (Pág. 32) Función de Máquina Real de Comedias de Muñecos en una plaza de Gallos. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante sobre imagen encontrada en María y Campos, Armando de. Los payasos poetas del pueblo: el circo en México. Edición, apostillas y selección iconográfica de Sergio López Sánchez. México, Secretaría de Cultura / INBA / CITRU, 2018. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

Fig 12. (Pág. 36) Función privada de Máquina Real de Comedias de muñecos en una casa palaciega

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante sobre imagen alojada en <https://www.facebook.com/istituto.beni.marionettistici/photos>

Fig. 13 (Pág. 40) Interior del Coliseo. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante sobre imagen encontrada en <https://mx.com.mx/2016/12/14/55089/>

Fig. 14 (Pág. 48) Imagen tomada de Internet, <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-331870.html>

Fig. 15 Pág. (Pág. 50) De gira con la Máquina Real. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante

Fig 16 (Pág. 56) Función privada de Comedias de muñecos en una casa palaciega

Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) con instrucciones de Elvia Mante sobre imagen alojada en <https://www.facebook.com/istituto.beni.marionettistici/photos>

Fig. 17. (Pág. 59) Tres generaciones de mujeres empresarias y titiriteras. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o)

Fig. 18 (Pág. 64) Función de Máquina Real en Patio de Hacienda. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante

Fig. 19. (Pág. 70) La escuela matrilineal. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante

Fig. 20. (Pág. 72) Reimaginando la gira de Angela Valverde. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante

Fig. 21 (Pág. 75) Mapa de gira de Angela Valverde. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante

Fig. 22 (Pág. 95) Elvia Mante. Imagen generada por ChatGPT (Versión GPT-4o) a partir de instrucciones proporcionadas por Elvia Mante sobre su autorretrato



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 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?

Durante generaciones, la crónica tradicional nos ha hecho creer que el retablo colonial fue un territorio exclusivo de hombres y que la presencia femenina era una «anomalía». Nos relegaron al papel de ayudantes, costureras o figuras secundarias... las que movían «la flor que no hablaba» tras el escenario del genio masculino.

Los archivos oficiales aportan una evidencia contundente. Tras una investigación que cruza mis 50 años en el arte de los títeres con la perspectiva feminista, las omisiones históricas quedan al descubierto para devolvernos los nombres de las verdaderas líderes, empresarias y directoras de la Nueva España.”

En este librito te presento las pruebas fácticas de que mujeres como Doña Josefa Morales, Josefa Vargas, Micaela Campohuman y Ángela de Acosta:

- Firmaban las licencias directas del Virrey.
- Dirigían elencos enteros (donde los hombres trabajaban bajo sus órdenes).
- Invertían capital propio en teatros estables y jacalones permanentes.
- Manejaban la compleja ingeniería del movimiento y la producción ejecutiva de macro-giras extenuantes por las rutas mineras.

¡Estuvimos, estamos y nuestra historia es grandiosa!

Elvia Mante

Este libro digital independiente es una actividad adicional del proyecto "Lo que no se nombra no existe: Las mujeres en el arte de los títeres" realizado con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA -

