

# Las artes circenses en los títeres de Rosete Aranda

FRANCISCA MIRANDA SILVA

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN  
E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

*La marioneta no es como el actor humano, prisionera del peso y del esfuerzo. Ella no está pegada al suelo; se mueve con igual facilidad en todas las dimensiones del espacio; flota en un elemento imponderable, como un dibujo sobre lo blanco.*

Paul Claudel



históricamente, los títeres surgieron en diversas partes del orbe como China, Corea, India, Indonesia, Persia, Siria, Japón, Turquía, Egipto, Grecia y Roma, culturas distantes y diferentes pero relacionadas en su empleo de muñecos animados para fines sagrados y de entretenimiento. Se les ha nombrado de distintas maneras: autómatas, *marionettes*, *guignoles*, *fantocci*, *burattini* o *pupazzi*. Se han desarrollado desde las figuras hieráticas mencionadas por Herodoto, los teatros de autómatas en Grecia citados por Víctor Proust, hasta las representaciones del género mostradas por Herón de Alejandría.

En la Edad Media los títeres fueron utilizados, por ejemplo, en las esculturas mecánicas de algunas iglesias y las miniaturas descritas en el manuscrito *Hortus deliciarum*, que describe un popular combate de dos guerreros movidos por cuerdas. La historia del teatro de títeres también da cuenta que han existido otras formas de autómatas como los *fantocci*, *burattini* o *pupazzi* de Italia, incorporados a la vida pública como seres reales: *Pulcinella*, *Scaramuccia* y *Gianduja*; el *Punch*, celeberrimo muñeco de Inglaterra y su pareja *Judy*, cuya tradición contribuyó a salvar del olvido a la *Commedia dell' arte* durante

las invasiones napoleónicas preservando los caracteres de las máscaras, por mencionar sólo algunos.

Asimismo, las representaciones con marionetas no han quedado en el olvido, ya que han sido estudiadas con erudición, deleite y a detalle por grandes escritores como Charles Magnin, quien menciona los espectáculos clásicos, las diversiones callejeras y las prodigiosas recreaciones del *Fausto* de Goethe, y la franca sonrisa de *Casperi*, protagonistas de travesuras ilustres. Colorido, ingenio y fantasía componían a estos espectáculos con marionetas y máscaras.

Así como otras culturas del mundo han vivido y disfrutado de este asombroso arte, en México encontramos una tradición titeril que nació en la época precolombina en ofrendas, ritos, fiestas o celebraciones religiosas, procesiones y danzas con muñecos articulados. Durante la Colonia fue una forma de protesta con agudas sátiras sociales en contra de la dominación española. Desde el México independiente y hasta la fecha se llevan a cabo en espacios públicos o privados representando acontecimientos de la vida en forma lúdica, de protesta o diversión, para el deleite del pueblo.

El teatro de títeres tuvo su nacimiento como “espectáculo” informal en la Nueva España, ya que existían espacios favorables para las diversiones públicas como las calles y las plazas, mismas que representaban un mundo abigarrado, bullicioso y animado donde convergían ricos y pobres, españoles, criollos, mestizos e indios, limosneros, léperos, vendedores y artistas con una algarabía que se infiltraba en todos los espacios sociales.

En las animadas calles de la ciudad de México, sobre todo en la periferia de la traza y en los barrios, no faltaban nunca una multitud de pequeños espectáculos del agrado del pueblo: maromas, títeres, animales exóticos, fuegos ilíricos, mujeres y niños deformes, máquinas del hombre invisible, etcétera.<sup>1</sup>

Los espectáculos de títeres se encuentran entre los primeros que se presentaron en la Nueva España; su actividad se menciona ya desde 1524, y durante los tres siglos virreinales tuvieron un amplio campo de desarrollo. Los grupos que presentaban títeres o marionetas eran por lo general itinerantes y recorrían constantemente las ciudades y pueblos del virreinato. Actuaban en ferias y mercados, patios de mesones, casas particulares, plazas y calles, cualquier parte donde pudieran montar su teatrillo, al que también se le llamaba “Máquina Real”.

---

<sup>1</sup> Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 219.

Algunos grupos alternaban las llamadas “comedias de muñecos” con “comedias de personas” y presentaban pantomimas y comedias profanas o con temas religiosos. Con estas últimas, y con “retablos” y “nacimientos”, se insertaban en las fiestas religiosas de las ciudades y pueblos que visitaban.<sup>2</sup>

Pero las condiciones para las representaciones de los titiriteros eran muy difíciles, pues tenían que vérselas con los administradores del Hospital Real de Naturales, que gozaba del monopolio de los espectáculos en la capital. A las mejores compañías de títeres o de “maromas y volatines” se les permitía presentarse en el Coliseo durante la Cuaresma, cuando la compañía regular se encontraba inactiva, pero a las demás se les prohibía actuar dentro de la capital, pues se temía que sus espectáculos quitasen público al Coliseo. Ese fue uno de los principales impedimentos que el teatro de títeres enfrentó en ese momento, pero seguidamente apareció otro más difícil aún de resolver: fueron catalogados como excesos que dañaban la moral del pueblo, lo que provocó y obligó a las autoridades virreinales a prohibirlas. “Las primeras víctimas fueron las comedias de muñecos, y luego las maromas y los volantines.”<sup>3</sup>

Aun así los espectáculos de títeres, o “Máquina Real”, podían efectuarse a domicilio. En las actas del Archivo General de la Nación está consignado que en el año de 1705, un herrero español, llamado Tomás, ofreció una fiesta con motivo del día de San Nicolás Tolentino, durante la cual “un mestizo” ejecutó actos de prestidigitación o “juego de manos” y “luego jugó títeres” delante de una sábana, sobre una mesa cubierta con un mantel. Un testigo declaró que dicho titiritero “los anda jugando vulgarmente en las casas”.<sup>4</sup>

Numerosos documentos muestran que en todas las clases sociales se acostumbraba incluir espectáculos en las fiestas particulares, ya fueran con profesionales —si podían pagarlos— o con entremeses, coloquios y otros “juguetes” actuados por los dueños de la casa y sus vecinos y amigos. También los aristócratas, y hasta los mismos virreyes, lo hacían. En 1715 el titiritero Gabriel Ángel Carrillo, al solicitar licencia al virrey Duque de Linares, le recordó que ya había actuado ante él: “Digo, que para poder alimentarme y a mi mujer e hijos, he ocupándome en el ejercicio de la Máquina Real de comedias

<sup>2</sup> Maya Ramos Smith, *Expresiones artísticas callejeras, tres ejemplos de tres siglos*.mht.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>4</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 722, exp., 5, ff. 193-194r.

de muñecos, ocupación honesta como es notorio a Vuestra Excelencia, que ha gustado de ella...”<sup>5</sup>

En las plazas de provincia la competencia parece haber sido feroz, pues los titiriteros y otros grupos ambulantes trataban de monopolizarlas, solicitando la facultad de impedir que artistas de su misma especialidad pudiesen presentarse al mismo tiempo que ellos. Con frecuencia los virreyes daban autorización, como en 1716, cuando el Duque de Linares concedió licencia al mismo titiritero bajo estos términos:

[...] concedo licencia al dicho Gabriel Ángel Carrillo para que, así en esta Ciudad como en todas las jurisdicciones de mi gobernación, pueda jugar la diversión de comedia de muñecos sin que en ello se le ponga embarazo ni impedimento alguno por las Justicias y personas de cualesquier estado que sean, y le concedo la facultad para que pueda impedir el que otro lo haga.<sup>6</sup>

Por otra parte, como los espectáculos de títeres no eran —como hoy— sólo para público infantil, en ellos a menudo se buscaba la risa ridiculizando a las autoridades civiles y —más frecuentemente— a las eclesiásticas. Por ello, Iglesia e Inquisición estaban también atentas al contenido de las comedias “de muñecos”, a lo que se decía y se cantaba en los entremeses y coplas, y hasta al vestuario portado por títeres y marionetas. La mirada de los inquisidores novohispanos, siempre atentos a perseguir cualquier falta a la moral o desviación de la ortodoxia religiosa, cayó en 1715 sobre un humilde grupo mixto de maromeros y titiriteros —encabezado por un español y un mestizo—, y resultó en la condena y quema de uno de sus muñecos que salió vestido de fraile, ordenada por el padre guardián del convento de San Juan Bautista de Metepec, quien fungía además como calificador del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.<sup>7</sup>

El asunto que presentaron parece haber sido bien sencillo, incluso ingenuo: durante una corrida de toros, uno de los muñecos sufría una cornada, después de lo cual “sacaron uno en forma y traje de religioso” para confesar al herido. El cura denunciante informó a sus superiores de la capital que, al terminar la función, les reprendió y amonestó severamente, previniéndoles

<sup>5</sup> AGN, *General de parte*, vol. 23, exp. 302, f. 218r.

<sup>6</sup> AGN, *General de parte*, vol. 24, exp. 1, f. 1r.

<sup>7</sup> Maya Ramos Smith, *op. cit.*

no abusasen más de cosas tan sagradas, quitándoles el muñeco y mandándolo quemar, encargándoles advirtiesen lo mismo a los de su oficio, en semejantes, y perniciosos abusos, a lo que condescendieron con toda humildad, y protestando su ejecución en lo que se les mandaba, advertidos que, si volviesen a incurrir en dichos abusos, serían castigados por el Santo Tribunal de la Inquisición.<sup>8</sup>

Las comedias de títeres, aunque parecían incapaces de turbar de modo alguno el buen orden de la sociedad, resultaron, a pesar de eso, más problemáticas para las autoridades que las maromas. “A primera vista, ¿qué más inofensivo que esos muñecos, movidos a menudo por manos de mujeres, a veces por las de indios? Pero dentro de las accesorias, a salvo de las miradas de los molestos jueces y alcaldes de barrio, la diversión empezaba a manifestarse plenamente.”<sup>9</sup>

En décadas siguientes los gobiernos fueron más tolerantes con estas manifestaciones artísticas, ya que se dieron cuenta de que si se reprimía con demasiado rigor el regocijo del pueblo en las calles, éste organizaría fiestas dentro de sus casas que resultaban mucho más difíciles de vigilar y controlar eficazmente. Terminado el periodo colonial y la censura al teatro de muñecos, las festividades populares se llevaron a cabo con más libertad y los artistas fueron definiendo sus espectáculos acorde con las exigencias de su nueva historia y se afianzaron en el gusto del público.

Los títereros se establecieron en la ciudad. Los jacalones y manteadas dieron paso a la carpa —tal como se conoce ahora— y a pequeños espacios donde era más cómodo disfrutar de sus actividades artísticas. Sus nuevos repertorios eran la atracción de chicos y grandes. En las comedias de muñecos aparecían pequeños brotes de profesionalización y en ellas hacían su aparición espectáculos “científicos” y de novedad como el circo, de esta forma emprendían el camino hacia la modernidad.

Cuando esto sucedía en la ciudad de México, en un lugar apartado de Tlaxcala, en el pueblo de San Lucas, Huamantla, estaba naciendo el germen de lo que más tarde sería la nueva historia del teatro de títeres en México. Todo daba inicio como una diversión familiar con cuatro hermanos Aranda de cuna modesta, quienes jugaban con muñecos constituidos de barro y alambre. Estos juguetes de manufactura artesanal lograron ascender a la

<sup>8</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 759, f. 729.

<sup>9</sup> Juan Pedro Viqueira Albán, *op. cit.*, p. 224.

categoría de marionetas cuando la segunda generación de esta estirpe familiar, los Rosete Aranda, continuó con el legado histórico de la primera. Estos titiriteros trashumantes recorrieron toda la República Mexicana y por un tiempo se establecieron en la ciudad, donde ampliaron sus conocimientos acerca de los nuevos temas en el campo de la invención y el desarrollo moderno.

La comedia de muñecos no fue, de hecho, la única en conocer el camino hacia las ideas ilustradas. En las calles de la ciudad empezaron a aparecer curiosos espectáculos a tono con el siglo que eran mirados con simpatía por las autoridades.<sup>10</sup> Estos nuevos entretenimientos también cumplían una forma educativa al mostrar realidades más allá de las vividas cotidianamente, por exóticas, anómalas o por ser resultado de los avances de la “ciencia”.

Las novedades eran las ascensiones de globos aerostáticos que realizaba don Joaquín de la Cantolla, y los grandes espectáculos circenses nacionales y extranjeros. Entre los mismos destacaban los cuadros de circo tomados de las acrobacias de la familia Buislay, el acto del cañón o proyectil humano y la aparición de don Ricardo Bell, el payaso más famoso de todos los tiempos, en el circo Orrin.

Las diversiones callejeras se encontraban por toda la periferia de la capital, un mundo diverso de espectadores era la clientela de los jacalones de la Alameda y de las barracas del Zócalo, que se instalaban durante los últimos meses del año. Así como se festejaban las hazañas de estos nuevos inventos y modernidades, también se festejaba a don *Chole* Aycardo en el teatrillo de las calles del Relox, a los títeres de Rosete Aranda y en el circo Orrin, los chistes de Ricardo Bell y las maromas de la pobrecita niña del aire.<sup>11</sup>

A este llamado de la modernidad acudieron los hermanos Rosete Aranda, quienes actualizaron el repertorio base de sus presentaciones constituidas por leyendas populares, cuadros de costumbres nacionales y religiosos; efectuaron cambios en los mecanismos primigenios de la construcción, como el barro y los alambres que constituían el mecanismo y la composición de sus muñecos, con nuevos elementos como madera, pastas y finos hilos que los hicieron más dinámicos, duraderos e industriales. Con ellos también evo-

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>11</sup> Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio, “Ediciones críticas de las crónicas teatrales de Manuel Gutiérrez Nájera”, *Tramoya. Cuaderno de teatro* (dir. Emilio Carballido y Eladio Cortés), núm. 45, México, octubre-diciembre de 1995, p. 16.

lucionó el vestuario a confecciones más estilizadas para cada personaje; la misma suerte corrió el *atrezzo*, el arte de la manipulación y el desarrollo actoral de los integrantes de la misma. Fue así que a la fisonomía renovada de la producción artística de los hermanos Rosete Aranda se integraron cuadros circenses, ascensiones de globos aerostáticos y actos de magia e ilusiones. Renovaron la estética y la plástica de las marionetas construyendo nuevas figuras con movimientos en cabeza, cuello, brazos, torso y rodillas para que fueran más ágiles en el aire, hicieran malabares, bailaran, saltaran sobre los caballos, cruzaran aros y salieran disparados desde un cañón.

Los primeros cuadros circenses que concibieron fueron *El Circo Orrin* y *El hombre bala*. Para éstos la técnica de manipulación cambió de manera sustancial. Se implementó una combinación de dieciséis hilos para cada uno de los personajes que aparecían en el circo: trapevistas, caballos, leones, etcétera, y 36 hilos para mover a una bailarina que requería hasta de doce movilistas. Esto marcó un gran avance en la técnica de construcción y manipulación y fue la diferencia entre los primeros cuadros y obras de costumbres nacionales —que usualmente representaban— en los que bastaba con seis hilos y un títerero para mover un muñeco.

Con estos nuevos implementos, los títeres gimnastas y los creadores estaban listos para la gran magia. Desde las alturas, en los puentes instalados tras los decorados, los hermanos Rosete Aranda dirigían con ágiles dedos los hilos “vitales” de los muñecos, y gobernaban la gran aventura de mover con facilidad en todas las dimensiones del espacio a las pequeñas marionetas.<sup>12</sup> En el centro un redondel o pista, payasos, equilibristas, caballos a la alta escuela, trapevistas, bailarines, esqueletos, ciclistas y una jaula con leones; atrás, majestuosos telones, y a un nivel más alejado de la vista del espectador, la galería de asientos con centenares de proyecturas en miniatura que semejabán al público y participaban de la puesta, aplaudiendo o silbando las hazañas de sus compañeros. Al término de esta representación, la magia circense finalizaba con la entrada del famoso Ricardo Bell, que sin duda era su propia efigie; el títere-*clown* imitaba todas las contorsiones, los movimientos, chistes, gestos y hasta la voz del inteligente artista.

<sup>12</sup> El nombre de marionetas viene de Italia, donde antiguamente se utilizaban en las fiestas navideñas figurillas de Cristo Niño y la Virgen María movidos con cordeles. Marioneta vale tanto como pequeña María. Hoy en día es término adecuado para todo títere movido con hilos, desde arriba. Carlos Alarcón, *Los títeres de Rosete Aranda y esas cosas...*, s.p.i., s/f, p. 34.

Las pequeñas figuras —medían entre 30 y 35 centímetros de alto— se volvieron cirqueros y con gran maestría y precisión ejecutaban ejercicios en la barra fija. Los títeres hacían en la percha todos los equilibrios de los funambulistas; las marionetas trapeceistas se cambiaban de un trapecio a otro con movimientos matemáticos; los títeres ecuestres ejecutaban maromas sobres dóciles e inteligentes caballos a veloz carrera saltando por aros y barras una y otra vez. Los hermanos Rosete Aranda convirtieron a las pequeñas figuras en magos e ilusionistas, el más aplaudido por el público era *El torito encohetado* que despedía buscapiés y rehiletos.

Fue así que el arte circense transformó la producción dramática de estos hermanos, ya que buena parte del repertorio de obras —más de 250—<sup>13</sup> estaba relacionado con el circo: *Acróbatas y ciclistas*, *El aro oscilante*, *Actos de acrobacias*, *Símil del Circo Orrin*, *La barra fija*, *La bella ilusionista*, *La catapulta humana*, *El círculo aéreo*, *Ciclistas de ultratumba*, *El cordón terso*, *Cuadro fantástico*, *La cuerda floja*, *Elefantes amaestrados*, *Las escaleras japonesas*, *La esfera imantada*, *Los esqueletos animados* o *El esqueleto deleznable*, *El hombre bala* o *El proyectil humano*, *Juguetes de magia*, *El torito encohetado* y *Los bailes de máscaras*, mismos que continuaron representándose hasta la tercera generación de los Rosete Reséndez, cuando dieron su última función en 1942.

Al igual que las *troupe* de saltimbanquis que incluían en sus espectáculos la música, el baile, los cuentos populares, las narraciones épicas, los títeres y las habilidades clásicas como la acrobacia y los malabares, la Empresa Nacional Mexicana de Automatas Rosete Aranda encontró la fórmula ideal de combinar el arte títeril con las principales disciplinas artísticas: teatro, música, danza y artes plásticas en su producción y representaciones para que fueran más divertidas, ligeras, creativas y libres.

Una muestra de estos logros fue el desarrollo de las habilidades artísticas de los integrantes: eran actores entre bambalinas, pues el foro se reservaba para los títeres. Se distinguían de otros titiriteros en cuanto a la variación melódica en el habla o el canto, pues imitaban no sólo la voz o el canto de un gallo o el mugido de un toro, sino de los personajes más representativos del pueblo mexicano.

<sup>13</sup> Francisca Miranda Silva, “El mundo en miniatura de los Títeres Rosete Aranda, tres generaciones” (introd.), en *Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2009.

Eran músicos, tenían su propia orquesta: la *Gran orquesta típica mexicana*, tocaban el salterio, bajo, clarinete, corneta, pistón y flauta. Detrás de bambalinas o en el foso, dependiendo del lugar, la orquesta acompañaba los movimientos de los títeres que al bailar eran rítmicos, sus pasos naturales y firmes y la gesticulación apropiada. En el discurso teatral o titeril los muñecos hablaban, cantaban y se movían desde tres puentes o paso de gato. A su vez los hermanos Rosete eran declamadores, imitadores, escultores y pintores, ya que ellos mismos fabricaban, modelaban y pintaban a los títeres, decoraban los escenarios y escribían los cuadros y obras.

Esta integración de las disciplinas artísticas les permitió con algo tan pequeño ir desde la tierra hasta las alturas y transformarse en todo aquello que, tal vez, ningún ser humano, artista o mago pudiera lograr. Esa era la ventaja de estos pequeños cuerpos, que aunque se vieran como almas inertes en el piso, con tan sólo un pequeño movimiento y un insignificante hilo su creador o movilista los podía devolver a la vida.

En el siglo XIX las familias Aranda y Rosete Aranda, con su ejército de muñecos, sentaron las bases en la República Mexicana del buen arte titeril con marionetas, que hoy día son consideradas patrimonio cultural de nuestro país.

A finales del siglo decayó sensiblemente la actividad de este tipo de teatro; sin embargo, no deja de sorprender el amplio cuadro de titiriteros activos durante ese tiempo: don Aycardo y los titiriteros del Zócalo, Fernando Campusano, Vicente Chavarría, Francisco Cabal, Vicente Aduna, el Teatro Juanjuanillo y la Compañía del Señor Omarini, por mencionar sólo algunos que trabajaron en la ciudad fortaleciendo el espíritu del mexicano independiente y soberano al enfrentar una política de censura y creando un gremio que buscó un espacio libre de expresión en el trabajo.

En el siglo XX hubo un fugaz resurgimiento de esta actividad con la presencia en 1906 del titiritero catalán Julián Gumi, quien empleaba muñecos de funda un tanto diferentes de la versión francesa. Con todo, no fue hasta 1929 que dio inicio un verdadero movimiento de teatro guiñol que dejó una escuela de la que hoy día se nutren gran parte de los grupos de teatro de muñecos. Este movimiento dio inicio con la fundación del Teatro del Periquillo, a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano y la colaboración de Julio Castellano y Juan Guerrero, y la Casa del Estudiante Indígena, que contribuyó a la búsqueda de una verdadera identidad nacional a través del indigenismo subyacente en una cultura aparentemente española.

En las décadas de 1940 y 1950 se distinguió Gilberto Ramírez Alvarado *Don Ferruco* y su grupo ambulante de teatro guiñol, por su amplia labor didáctica llevada a cabo en escuelas, mercados y plazas públicas. Contratado por la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, difundió la posición del gobierno frente al conflicto bélico mundial. El títere de guante de Gilberto se convirtió en México en los fragorosos tiempos de la segunda Guerra Mundial, en un incansable colaborador con el gobierno, cuando había necesidad de que las autoridades civiles explicaran al pueblo, con sencillez, su actitud política ante los desmanes del Eje totalitario. Por su amplia labor su grupo fue rebautizado como Teatro de Marionetas para la Defensa Civil.

Allanado el camino con estos proyectos, se abrió paso a otras actividades promovidas por la Secretaría de Educación Pública e instituciones culturales como el INBA. Así nació el Teatro Guiñol de Bellas Artes, que realizó una actividad didáctica y pedagógica en misiones culturales en las que se combinaron los conocimientos y las tendencias artísticas e ideológicas de la nueva sociedad mexicana. Fue un momento en el cual se entendió la importancia de unir dos conceptos que siempre se habían considerado de forma separada: educación y cultura, que cumplirían con la finalidad de definir y reforzar la identidad nacional.

A la luz del siglo XXI, y a doscientos años de independencia de México, se puede decir que estos creadores, familias y grupos han dejado un legado histórico a los nuevos titiriteros que siguen trabajando en pro del arte titeril. Ellos han inventado nuevas técnicas y producciones en toda la República Mexicana con sus muñecos trashumantes, exhibiéndose en carpas, atrios de iglesias, casas y teatros, ya sea con obras de la vida real, de fantasía, de ilusiones ópticas y de variedad para el deleite de pequeños y grandes, como lo hicieron sus antecesores en el mundo y en México.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELOFF, Angelina, *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945.
- EMPRESA NACIONAL MEXICANA DE AUTÓMATAS HERMANOS ROSETE ARANDA (1835-1942) (coordinación general Marisa Giménez Cacho, investigación de Francisca Miranda Silva), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Compañía Nacional de Teatro, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Espetáculos. Teatro. Conciertos. Ópera. Opereta y zarzuela. Tandas y títeres. Circo y acrobacia. Deportes y toros. Gente de teatro. El público. La prensa. Organización y locales* (selección, introducción y notas de Elvira López Aparicio, edición e índices de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- JURKOWSKI, Henrick, *Hacia un teatro de objetos: consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990.
- MERLÍN, Socorro, *Vida y milagros de las carpas, las carpas en México (1930-1950)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- RAMÍREZ, Gilberto, *Teatro de títeres para niños de 3 a 80 años*, México, Federación Editorial Mexicana, 1979.
- REYNA MARTÍNEZ, Francisco Carlos y Laura Elena Román García, *El Teatro del Periquillo y la Casa del Estudiante Indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*, México, tesis de licenciatura en Literatura dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- TEATRO CARPA ROSETE ARANDA, *Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900-1961)* (coordinación general Marisa Giménez Cacho, investigación de Francisca Miranda Silva), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Compañía Nacional de Teatro, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?: diversiones públicas o vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.