



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

JOYAS DEL VESTUARIO TEATRAL MEXICANO O EL ARTE PARA REALIZAR UNA EXPOSICION EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES

INFORME ACADEMICO DE SERVICIO SOCIAL QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA: EMILIO LEANDRO REBOLLAR PEDROZA



ASESOR: MTRA. MARCELA ZORRILLA



MEXICO, D. F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

15

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

*JOYAS DEL VESTUARIO TEATRAL MEXICANO O
EL ARTE PARA REALIZAR UNA EXPOSICIÓN
EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES*

INFORME ACADÉMICO DE SERVICIO SOCIAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

EMILIO LEANDRO REBOLLAR PEDROZA

ASESOR:

MTRA. MARCELA ZORRILLA

México D.F.

2002



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

A MIS PADRES Y HERMANOS, A MIS
TÍAS, A LA FAMILIA BRAVO REYES,
RESPONSABLE DE ESTE TRABAJO Y A
TODAS Y CADA UNA DE LAS PERSONAS QUE
SE DEDICAN AL TEATRO PERO QUE POCAS
VECES VEMOS SOBRE EL ESCENARIO.

AGRADECIMIENTOS



oy llega a su culminación una etapa dentro de mi vida e inicia otra, y no quisiera hacerlo sin agradecer a todas las personas que directa o indirectamente han influido para hoy presentar este informe de trabajo; aunque algunas veces es un poco complicado, el hecho de agradecer a quienes participan en un proyecto sin omitir a alguno (si eso pasa, de antemano mil disculpas), y es por eso que quiero comenzar a agradecer a ese ser supremo que algunos llaman Dios, otros, poder superior y algunos otros energía cósmica, mil gracias.

También quiero agradecer muy especialmente a mis papás (Francisco y Elodia) y mis hermanos (Francisco, Jesús y Lupita) por respetar y apoyar la locura de estudiar una carrera artística, los amo. A mi Mami Edith, Mamá U, tía Pilar, a las Pedroza simplemente gracias por todo su apoyo. A Armando Sámano por tu dedicación y entrega en el estudio la cual me obligó a terminar este trabajo, gracias por tu amistad.

A Alexa y Einer, las mejores amigas que la vida me pudo poner en el camino, gracias por existir. A todos mis compañeros de generación y gente que se cruzaron en mi andar a lo largo de los pasillos del Colegio de Teatro y en especial a Avelina (te quiero mucho); Tucho, (*idem*) Xoch, Eriquita, Mitzu, Viviana, Mayté, Zorrita, Lety, Claus Acosta, Terroncito, Miguel, Mari Carmen, Nadia, Pilar, Gabita, Laura, Isis, David, Julito, la Podris, Rony, gracias colegas.

A Marcela Zorrilla, quien me mostró por primera vez el maravilloso mundo que se encuentra oculto tras bambalinas, mil gracias por guiarme y acompañarme en el proceso de este trabajo; además de brindarme tu incondicional amistad y cariño, créeme que es correspondido en igual medida, mil gracias. A todos mis maestros quienes supieron dar no sólo sus conocimientos sino una amistad que

pocas personas son capaces de brindar y en especial a Mónica Raya (gracias por enseñarme que no todo el arte es bello, así como no todo lo bello puede ser arte), Sara Ríos, Leonardo Herrera, Oscar Armando García, Germán Castillo, Normita Román Calvo, María Sten, Alejandro Ortiz, Iona Weissberg, Aimée Wagner, Juan Morán, Lech Hellwing, Néstor López Aldeco, gracias por todas sus enseñanzas, espero no defraudarlos. A todos las personas que han pasado por la coordinación de teatro durante el tiempo que cursé mi carrera.

A todos los participantes de la Exposición "Joyas del Vesturio...": Dr. José Antonio Guzmán, Gabriela Ibarra, Pilar Galarza, Crescencio Hernández, Soledad Galván, Magdalena Copca, Erika Pacheco, Edna Terrón, Arturo Cárdenas, quienes más que equipo de trabajo se convirtieron en una hermosa familia. Gracias a la Familia Bravo Reyes y a la Tía Mamue, por crear la maravillosa Colección Bravo Reyes y compartir el gusto y la pasión por el teatro.

Finalmente a todos los amigos y conocidos que siempre me han apoyado en la carrera: Sandy y Miguel, a Guillermina Bravo, Orlando Scheker, Eda Vargas, las tres gracias Alma, Daniela, y Shaula,; Daniela Camacho, Lorenzo Mijares, Juan Francisco Yáñez; así como a todas las personas que he me han dado el gran honor de compartir el escenario con ellos, los cuales son tanto que no acabaría en mencionarlos, simplemente gracias.

Y como dije en un principio si me faltó alguien, muchas gracias.

ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	
<i>CASA BRAVO REYES</i>	
1.1 Antecedentes	12
1.2 Época de mayor auge	25
1.3 Eclipse	48
CAPÍTULO II	
LA CASA BRAVO REYES EN LA ACTUALIDAD	
2.1 La nueva etapa de la Casa Bravo Reyes	51
2.2 Las colecciones	54
2.2.1 Armería	55
2.2.2 Biblioteca, Archivo fotográfico y sonoro	57
2.2.2.1 Biblioteca	58
2.2.2.1.1 Archivo de la Casa Bravo Reyes	58
2.2.2.1.2 Obras de teatro	60
2.2.2.1.3 Partituras y letras	61
2.2.2.1.4 Catálogos y figurines para vestuario y bocetos escenográficos	62
2.2.2.1.5 Correspondencia	64
2.2.2.1.6 Programas de mano y carteles	65
2.2.2.1.7 Revistas, periódicos y anuarios	67
2.2.2.1.8 Libros varios	68
2.2.2.2 Archivo Fotográfico	69
2.2.2.3 Archivo sonoro	71
2.2.2.3.1 Instrumentos de reproducción.	72
2.2.2.3.2 Cassettes	73
2.2.3 Complementos	74

2.2.4 Escenografía	75
2.2.5 Joyería	78
2.2.6 Materiales e instrumentos de trabajo	79
2.2.7 Títeres y muñecos	81
2.2.8 Vestuario	82

CAPÍTULO III

JOYAS DEL VESTUARIO TEATRAL MEXICANO

3.1 La aventura comienza	85
3.2 No todo es como lo pintan	90
3.3 La preproducción	94
3.4 Primera llamada, primera	99
3.5 Tercera llamada, comenzamos	105
3.6 La gira	112

CONCLUSIONES	115
---------------------	-----

ANEXOS	118
---------------	-----

Carta de conclusión de servicio social	119
Bocetos de Restauración	120
Créditos del catálogo	136
Guión museográfico de la Exposición "Joyas del vestuario..."	139

Entrevista

Entrevista con Gabriela Ibarra	149
Entrevista con Pilar Galarza	160

BIBLIOGRAFÍA	169
---------------------	-----

*Tu obligación como hombre de ciencia
(Teatro), es decir la verdad, sin que te
importen, ni los prejuicios religiosos, ni los
prejuicios políticos, ni los prejuicios sociales*

Alfonso Caso

INTRODUCCIÓN



a historia y el diseño de vestuario teatral es un tema que a muchas personas nos resulta interesante, ya que ver cómo un pedazo de tela y un bulto de materiales se van transformando por completo ante nuestros ojos en un traje, en un personaje, dentro de una puesta en escena y como complemento del actor, el vestuario nos puede decir muchas cosas de ese personaje con tan sólo verlo, sin escuchar todavía un solo texto.

Al dar a conocer mi interés por dicho tema en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Dr. Alejandro Ortiz, quien imparte la cátedra de Teatro Mexicano, me invitó a hacer el servicio social en una casa de vestuario y atrezo teatral, la Casa Bravo Reyes A.C., la cual comienza a trabajar en la ciudad de México hacia el último cuarto del siglo XIX, con la adquisición del vestuario, atrezo, escenografía, y telonería, provenientes del ya desaparecido Teatro Nacional.

Esta primera colección se fue enriqueciendo con la compra de vestuario a compañías españolas, italianas y francesas que durante la época porfiriana visitaron con frecuencia la Ciudad de los Palacios. Samuel Bravo Reyes, fundador de esta casa, sienta las bases para un trabajo de índole familiar, la cual con el paso del tiempo llegaría a convertirse en la única casa de vestuario teatral capaz de

proveer del mismo, así como de escenografía y atrezzo, a las compañías que frecuentemente estrenaban sus obras en México entre 1900 y 1950.

Entre sus colaboradores, destacó el trabajo de su hija Manuela Bravo Reyes, que hoy en día sorprende por la calidad de concepción, por la calidad en su factura y la originalidad, fantasía y versatilidad de sus diseños.

En la actualidad la Casa Bravo Reyes se dedica a la recuperación, restauración, conservación y difusión de los vestuarios, así como de otras colecciones de telonería, atrezzo, joyería, títeres, etcétera, con el fin de hacer un Museo del Teatro, (como la han venido proponiendo la Mtra. Giovanna Rechia, y Edgar Cevallos, ambos investigadores del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, por sólo mencionar a algunos interesados en la creación del museo de teatro) y montar exposiciones como la del Palacio de Bellas Artes en México (septiembre de 1997), la del Palacio de Congresos en Cádiz (octubre-noviembre de 1997), la del Museo de América en Madrid (diciembre 1997-enero 1998), para que el pueblo de México conozca las joyas guardadas en su acervo, así como la vasta historia atesorada celosamente en las piezas antes mencionadas.

Laborando allí y con el fin de tener un documento que respaldara por escrito todo el trabajo realizado para poder inaugurar la exposición en el Palacio de Bellas Artes, surgió la necesidad de hacer una bitácora donde se registraran paso a paso, todos los pormenores de cómo se hace una exposición relacionada estrechamente

con el teatro. En ocasiones el trabajo así emprendido parecía no tener razón de ser, pero al paso del tiempo se iban juntando las piezas de este complicado rompecabezas.

Al comentar dicho trabajo con los compañeros de la generación, y gracias al informe académico como una forma de titulación implementada en la Facultad de Filosofía y Letras, surgió la oportunidad de titularme con un informe académico de servicio social en torno a la exposición **JOYAS DEL VESTUARIO TEATRAL MEXICANO, EL ARTE DE LA ILUSIÓN** de la Casa Bravo Reyes A. C., institución donde realicé el mismo servicio social.

El presente trabajo pretende dejar constancia y registro por escrito de todo el trabajo que implica realizar una exposición sobre el acervo resguardo en la Casa Bravo Reyes y principalmente, en uno de los recintos más bellos que tiene México, en donde el teatro ha tenido lugar de suma importancia: el Palacio de Bellas Artes.

Para poder emprender la investigación de la mejor manera, en el presente trabajo se utilizará un método de didáctica teatral, donde la aplicación de la metodología cualitativa dé como resultado la obtención de datos y opiniones de personas participantes en el montaje de la exposición, teniendo como base una investigación monográfica e historicista sobre el vestuario, así como de las otras colecciones que forman parte del acervo de la Casa Bravo Reyes A. C.

En este informe queremos dejar una prueba escrita de cómo la realización del servicio social, además de ser un requisito de titulación, puede ofrecer experiencia; dejar un documento de consulta, así como satisfacciones personales.

CAPITULO I

CASA BRAVO REYES

1.1 ANTECEDENTES

**UNA DE LAS MISIONES MÁS ALTAS Y UNA DE LAS
EXIGENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES MÁS
IMPORTANTES: EL TEATRO¹**

niciamos el capítulo con este epígrafe porque no sólo el Liceo Mexicano lo utilizó como premisa, sino que también la frase fue muy clara y reveladora para don Samuel Bravo Reyes,² quien por efecto de circunstancias que parecen extraídas de una obra romántica, aparece en la Ciudad de los Palacios hacia 1871, con apenas dos décadas a cuestas, procedente de su pueblo natal, San Andrés Chalchicomula, para presentarse con doña Ángela Peralta, quien recién de vuelta a México, era la soprano consentida en el Gran Teatro Nacional, iniciándose una amistad que duraría, hasta la muerte de la actriz.

¹ Premisa del Teatro Nacional del Liceo Mexicano, Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México*, Porrúa, México, 1961, T. 4, p. 737.

² Su nombre real es Samuel Bravo Montes. De su padre, Miguel Bravo Reyes, tomó sólo el apellido materno y siempre fue conocido y citado como Samuel Reyes. A su hijo menor le puso Miguel Bravo Reyes, recuperando su apellido y el de su abuela paterna. En realidad su nombre sería Miguel Bravo Paredes. Ni éste ni Samuel Bravo Montes fueron usados nunca.

La Diva recomendó a don Samuel para trabajar al principio como mesero en el restaurante del Teatro Nacional, y con frecuencia le recomendaba como ayudante de tramoya en las funciones extraordinarias.

Samuel Reyes fue depositario de una serie de confesiones íntimas de la Diva contenidas en catorce cartas manuscritas que ella le escribió entre 1878 y 1889. Este valioso tesoro, del puño y letra de la admirada artista, fue objeto del celo más estricto por parte de Samuel. Al morir fue enterrado con esta correspondencia en el bolsillo de su saco por previa disposición expresa.³

Para Samuel Reyes estas primeras temporadas de ópera, que pudo ver gracias a su amiga, le abrieron la puerta al íntimo ritual de la ópera y pronto entendió que su camino se trazaba con rumbo hacia el palco escénico.

Aprendió a leer francés en forma autodidacta, y al poco tiempo ya tenía una biblioteca de obras teatrales a la medida de su cuartito de azotea en la casa número cuatro del callejón de las Damas, misma que sería años más tarde sede de la Casa Bravo Reyes. Después aprendió el italiano y traducía, ayudado de diccionarios, poemas, letrás de canciones y frases célebres. Aún intentó estudiar latín, lo suficiente para orientarse en libros de anatomía, química y teología.

Adquirió un microscopio y trató con cal una anónima calavera procedente del panteón de San Fernando. Sus intereses diversos abarcaron la biología, la física, la química, la metalurgia y la pirotecnia, siempre en busca de recursos que

³ Entrevista grabada a Manuela Bravo Reyes, hija de don Samuel Bravo Montes.

podiera aplicar en la escena, principalmente para trucos que exigían las famosas comedias de magia, muy gustadas por un público amante de sorpresas, donde lo sobrenatural se volcaba con fulgurantes emanaciones. Escotillones, trampas, bengalas y chisperos escupían fuegos de colores, presidiendo la entrada de personajes tremebundos.

Las comedias de magia, favoritas en México, particularmente hacia fines del siglo XIX y tal vez por nuestra recurrente afición a los aparecidos, resurrectos y demonios, se escribían en verso, constaban por lo general de tres actos y se ubicaban en épocas remotas: la Edad Media, el Renacimiento, la antigüedad grecolatina o por lo menos en la época colonial. Suceden en palacios encantados, tenebrosas grutas o conventos sombríos, en parajes de espejismo e ilusión. Esto daba pie a la realización de vestuarios historicistas, imaginativos y caprichosos que daban mucho trabajo a vestuaristas y utileros.

En Europa, este subgénero literario conocido como novela gótica produjo notables ejemplos como "El monje", "La mujer del Diablo", etcétera, aún el "Fausto", el "Don Juan Tenorio" y el mismísimo "Hamlet", fueron por entonces considerados como "dramas románticos de magia con efectos de gran aparato". La esperada salida de Mefistófeles, el convidado de piedra o el fantasma del padre de Hamlet, justificaban esta adquisición de género.

Otras comedias de magia que deambularon por nuestros escenarios durante el siglo XIX, algunas de las cuales llegaron aún a grabarse en el celuloide ya en los

años treinta, fueron : "La redoma encantada", "El diablo verde", "Los húsares de la muerte", "El monje loco", "La firma del diablo", "La Llorona", "Urganda, la desconocida", "La monja Alférez", "Los polvos de la madre Celestina", "El Palacio encantado", por no citar sino las más famosas.

Entre los manuscritos y apuntes que Samuel Reyes reunió por entonces, se halla un cuadernillo de cuentas del señor José de Vincentis, (ca. 1878).⁴ Hacia el final, se encuentra un formulario de luces de bengala para usos teatrales, en donde se expresan las proporciones en onzas⁵ de una serie de conspicuos productos químicos tales como: clorato de potasa, azufre, óxido de cobre, sal de amoniaco, nitrato de estroncion, cristal de Venus, alumbre sin calamar, licopodio, negro de humo, clorato de plata, varita, nitro, calomel de vapor, carbonato de cobre, sulfuro de amoniaco, litargiro, limadura de acero y pólvora, para producir la más vistosa gama de luces y humos de colores que van del azul, morado, rojo, verde, blanco, violeta, púrpura, amarillo, lila, hasta la "luz fúnebre" y los chisperos escupidores.⁶ Todos estos productos podían encontrarse en el "Almacén de Dragas" de José Uihlein Sucs.⁷, establecido desde 1826 en la calle del Coliseo Nuevo N° 3.

Samuel Reyes asistió el 2 de julio de 1875 a la inauguración del Teatro Arbeu, ubicado en el oratorio de San Felipe Neri, que se llevó a cabo en una noche

⁴ Manuscrito en cuaderno de forma francesa. CABRAC B1-4.

⁵ Mitad de la libra romana, equivalente a 28.7 gramos.

⁶ Cohete que arroja chispas de colores.

⁷ Lista de precios de drogas, productos químicos, etcétera, México, 1910.

de discursos, poemas y aplausos con la opereta Camponone. Esa noche se enteró, con gran alegría, de los planes de su amiga Ángela Peralta para presentar una temporada en la capital con obras maestras del repertorio romántico, italiano, además de un estreno nacional y un sorprendente estreno de Verdi.

Ángela Peralta regresa a México al frente de una compañía de ópera italiana, después de una exitosa gira de varios años por Europa. Su debut, el 20 de mayo de 1877, fue promocionado por la empresa en esta forma:

Después de algunos años de ausencia, Ángela Peralta de Castera vuelve a ofrecer sus trabajos al ilustrado público de México. Agradecerle, enalteciendo al arte, es una de sus miras para hacerse digna de la noble recompensa de sus afanes. No es una historia de lágrimas con lo que pretende interesar al público (recuérdese, vale paréntesis, que el marido de la Peralta, llevaba un año en una casa de enfermos mentales en París), sino con la solemne promesa de exacto cumplimiento de sus deberes.⁸

Esta aparatosa ópera historicista se desarrolla en la antigüedad romana, con lujo de terremotos y candentes lavas amenazaban con ahogar al mismísimo foso de la orquesta.

No obstante que la empresa tenía prohibida la asistencia de espectadores en los ensayos, Samuel ya había encontrado la manera de asistir puntualmente, dado su interés por los movimientos de tramoya, telonería y efectos de fuegos pirotécnicos. Pidió formulas, copió acotaciones y pronto emprendió por su cuenta experimentos que a la postre aplicaría en la escena.

⁸ Programa de mano, recorte en CABRAC B1-29.

La telonería fue encargada a Francisco Soler, realizador español que obtuvo un gran aprecio en el estreno de "Aída" en el Teatro del Liceo de Barcelona en el año anterior.

Espectacular resultó este Nilo italiano flanqueado de pirámides y mastabas funerarias, de palmeras, candentes arenales y suntuosos palacios. El atrezzo original consistía en mobiliario y un variado número de objetos de uso cotidiano en palacios y templos egipcios.

La joyería, consistente en diademas, mitras, coronas, pectorales de turquesa y diamantes, también incluía broches, pulseras, brazaletes y cinturones con el halcón sagrado, manillas con escarabajos esmaltados, cartuchos jeroglíficos y decoraciones geométricas, todo realizado en pedrería de cristal fino, copiando con propiedad las joyas antiguas.

Tanto obsesionó al joven Samuel Reyes esta gran ópera, que logró adquirir, años después, parte de la joyería y diseños originales de los vestuarios correspondientes a solistas, coros, figurantes⁹ y demás comparsería, empleados en esta temporada.

Los figurines de la "Aída" de Verdi proceden de la *Sartoria Teatral Brunetti Chiappa et Cia*, de Milán y consiste en una serie de 22 dibujos de acuarela y polvo de oro, de un genuino encanto, originalidad de diseño y propiedad histórica. Esta colección de láminas fue posteriormente encuadernada y empastada junto con otra

⁹ Personaje accesorio generalmente mudo en una comedia o baile.

serie de extraordinarios diseños de vestuario correspondientes a "La Africana" de Meyerbeer, presumiblemente de la mano de Pietro Gualdi.

Dicha colección de dibujos policromos a la acuarela consta de 38 láminas con inscripciones en tinta china de los más variados estilos de vestuario, ya que esta ópera de gran aparato demanda cambios de ambientación y de trajes que nos transportan del traje portugués del siglo XVI (caballeros, dignatarios, obispos, oficiales y navegantes), hasta las exóticas vestimentas para las sacerdotisas de Shiva, el Gran Bramino, bayaderas, guerreros negros, coronando un periplo que llevaba al sorprendido espectador por tierras de Portugal, Africa, la India y Brasil, con las apariciones de diversas amazonas, sacerdotes y numerosos guerreros indígenas del Nuevo Mundo.

Y de su puesto de mesero y *maitre* del restaurante del Teatro Nacional, a convertirse primero en gerente y luego en socio del Salón Montecarlo, sólo tardó a lo sumo una década.

Por estos tiempos conoció a varias personalidades de la política, - entre ellos a don Porfirio Díaz -, quienes lo ayudaron en su acercamiento a las artes escénicas, particularmente un banquero y hombre de empresa, José de Vincentis, con quien entró en sociedad para un negocio de alquiler de vestuario y atrezzo teatrales. El señor de Vincentis poseía una importante colección de casacas, vestidos y telonería de fines del siglo XVIII, procedentes del Coliseo Nuevo. También había aumentado su acervo con piezas de ropería y materiales diversos de compañías

extranjeras y nacionales que se habían visto forzadas a rematarlos ante las frecuentes bancarrotas, descalabros y desalojos que amenazaban a los empresarios.

Debido a una obscura serie de circunstancias, el señor de Vincentis se suicidó una mañana y Samuel Reyes debió asumir las deudas e hipotecas que pesaban sobre la viuda y herederos, quedando como único dueño de este primer lote de vestuario y atrezo que pronto se vio aumentado con la ropería y telones de las producciones del Teatro Hidalgo, en particular para los dramones y comedias de magia de don Leopoldo Burón y el requerido por las temporadas de ópera italiana de la Peralta.

Para 1880, gracias a las relaciones que tiene México con Francia, llega a la capital la Compañía de Ópera Francesa del señor Mauricio Grau quien anunciaba, en el Teatro Nacional, una espectacular temporada que incluía más de 30 grandes obras escogidas entre las mejores producciones de Offenbach, Audrán, Lecoq, Rille, Planquet, Hervé, Thomas, Bizet, Herold, Adam, Massé, Verdi, Flotow y Gounod.

Para don Samuel el relacionarse con estos productores franceses significó sus primeros contratos para surtir complementos de vestuario y atrezo (cada compañía viajaba con todo), que modificaban o completaban lo que esta compañía traía. Para el estreno de "Carmen", por ejemplo, se requirió vestir a un coro local de 18 niños, prestar carteles taurinos antiguos, mantones, panderos, castañuelas y

dos trajes de luces. A su vez, Samuel adquirió telonería y otros objetos de atrezzo que el productor no quiso regresar a Francia.¹⁰

Poco a poco se fue enriqueciendo el acervo de la hoy colección Bravo Reyes, con trajes accesorios y objetos diversos, haciendo imprescindible el acondicionar una bodega con casilleros para ordenar los materiales y poder servir ágilmente las necesidades específicas que requerían las óperas del Teatro Nacional y las comedias de magia del Teatro Hidalgo.

Samuel daba tiempo, ya contaba con dos ayudantes de Tlaxcala, que le asistían en la preparación de las dotaciones de los elementos escenográficos y de vestuario requeridos, además de auxiliarlo en su laboratorio en la investigación de ciencias pirotécnicas y en la creación de lámparas maravillosas de lycopodio,¹¹ especialidades que ya lo distinguían entre los demás técnicos teatrales.

Hacia 1882, Samuel Reyes conoció a quien habría de ser, con los años, esposa y madre de sus hijos, además de su administradora y gerente del incipiente negocio teatral: Mercedes Paredes Vega, oriunda de Tepozotlán, Estado de México, y estudiante en el Colegio de las Vizcafnas de esta ciudad. Sus padres habían perdido la vida en uno de los primeros accidentes que se registran en la

¹⁰ Libro empastado en tela de mezclilla antigua, color gris (24 x 36 cm.). Contiene recortes de periódicos, noticias, críticas, borradores de cartas manuscritas, impresiones sobre obras y actores, pensamientos, comentarios, etcétera. No da referencias completas de fechas ni fuentes. Reopilado por Samuel Reyes entre 1875 y 1935. Nos referimos al citado libro miscélaneo como CABRAC B1-29.

¹¹ Planta licopódinea, especie de musgo terrestre común en Europa.

historia del Ferrocarril Nacional; motivo por el cual tuvo que irse a vivir con una tía ya muy anciana, dejar la escuela y comenzar a trabajar en las labores de costura y bordado en las que era muy destacada. Así, fortuitamente llegaron a rentar tres pequeñas piezas y una cocinita en la casa número 5 del Callejón de las Damas (luego 2º callejón de Dolores # 4), donde ya Samuel Reyes ocupaba el 2º y 3er. piso. Ahí se conocieron teniendo ella dieciséis años y el cuarenta. A pesar de la diferencia de edades, la atracción fue mutua, instantánea e inequívoca.

Para 1888 Samuel se había establecido en toda la casa del Callejón de las Damas y los ingresos como gerente y socio del Salón Montecarlo ya le permitían un desahogo económico aplicable a sus empresas teatrales.

La atención con que era observado el aparato escénico nos habla de un público acostumbrado a reconocer los méritos y a aplaudir la calidad del vestuario, escenografía, atrezzo y telonería. Se comentaba la elegancia de una gran actriz, se describían minuciosamente sus diferentes atuendos según la propiedad de las circunstancias. El decorado¹² era apreciado como arte y sus autores recibían el trato de "maestro pintor". La telonería y el atrezzo podían alcanzar verdaderas ovaciones aun si la obra en sí no había gustado.

Muerta la tía, Samuel y Mercedes decidieron casarse, primero por la iglesia y posteriormente por el registro civil. El 31 de mayo de 1893 nació su primera hija, Manuela. Esta niña habría de ser, al paso de los años, una artista prolífica

¹² Conjunto de aderezos escénicos.

creadora de magníficos vestuarios, incansable en el trabajo y lazo de continuidad entre las tradiciones de vestuario teatral del siglo XIX con la primera mitad del siglo XX.

Doña Mercedes, aún joven, dejó ver su férreo carácter, su eficaz administración y su responsable sentido de disciplina. En la casa del Callejón de las Damas se organizaron el vestuario y atrezo con un sentido más ordenado para servir ágilmente las demandas de sus asiduos clientes. La casa ofrecía el aspecto simétrico y austero de una casona colonial, remodelada frecuentemente para cubrir las limitaciones de espacio: organización de las bodegas, probador, salón de costura, entradas y salidas de personas y materiales. Así mismo había que ocuparse de la limpieza y ventilación del vestuario.

Por la puerta central se accede a un cubo de luz y a una escalera la cual conduce a los corredores que rodean las recámaras y bodegas de cada uno de los tres pisos. Estuvo poblada de pájaros, macetas y poleas; desde los barandales de hierro subían cestos de mimbre copeteados de ropa para lavar en pequeños fregaderos y tñas de piedra que estaban en la azotea. En la planta baja (especie de sótano debido a los hundimientos propios a todo edificio colonial), se encontraban las bodegas de los materiales de atrezo pesado, muebles y telonería. En el primer piso subiendo la escalera de piedra y barandal de hierro, se hallaba una sala para recibir. Había un piano vertical con candelabros de vela, una sala Luis XV con

dorados y frágiles canapés en forma de "S".¹³ sillones y mesitas. Complementaban este mobiliario varias sillas, butacas y banquitos que salían de los salones laterales cuando la concurrencia lo ameritaba. En esos salones laterales había espejos, biombo probador, roperos, maniqués y sillones para los clientes, amén de un sinfín de casilleros con vestuario y sombreros. El comedor era antiguo, de encino tallado, pero pasarían algunos años hasta que éste y los salones del primer piso se abrieran en forma regular, todos los jueves, para recibir tertulias y cenas - con "postres de juegos" y representaciones -, a un buen número de amigos de la farándula quienes solían frecuentar esta casa ya desde fines del siglo XIX.¹⁴

Las muertes de sus hijos, Enrique y Samuel a muy temprana edad, entristecieron la vida en el Callejón de las Damas. La organización de las costureras, bordadoras, utileros, herreros, pintores y coheteros, entretuvieron a la pareja que no descuidaba tampoco la educación de sus otros tres hijos: Manuela, Sara y Miguel, este último nacido el 28 de noviembre de 1900.

Miguel llegaría a ser un completísimo hombre de teatro, ya que trabajó de utilero, tramoyista, musicalizador, actor, director de escena, autor y productor, como lo mencionaremos más adelante.

Desde los cuatro años de edad, "Manuelita" acompañaba a don Samuel a espectáculos y conciertos donde se sabía comportar:

¹³ Llamados *tu y yo*, porque facilitaban las conversaciones cara a cara.

¹⁴ Guzmán Bravo, José Antonio, *Artífice de ambientes. Samuel Reyes (1840-1936)*, Texto inédito.

“mi papá – cuenta doña Manuelita – me dejaba sentadita en las sillotas altas de los contrabajos, ahí entre la orquesta, en el foso del Teatro Nacional, donde mi papá entraba como por su casa. Oía mejor que nadie, y gratis, figurate tú. También podía ver la escena, ahí enfrentito y estaba entretenida sin perder detalle.”¹⁵

En las grandes ocasiones – cumpleaños, comuniones, santos, etcétera – don Samuel llevaba a la familia a los palcos primeros del Nacional, recién remozados después de los temblores del 2 de noviembre de 1894, que amenazaron el proscenio y que obligaron a un trabajo de recimentación y redecoración.

La función del 9 de junio de 1898, fiesta del *Corpus Christi* y por consiguiente, santo de Manuelita, tuvo como plato fuerte la “Aída” de Verdi. El hermoso recinto, con su extraordinaria acústica y candilería eléctrica de instalación reciente, deslumbró a la niña en esa noche de gala, en la que estrenó un vestido de seda, guantes y sombrero:

“ahí supe que me encantaba todo lo del teatro; la gente, los músicos, los cantantes y actrices, todito, los decorados, los trajes (no te puedes imaginar el lujo de esas señoras) y luego en esas historias tan románticas, con decirte que no acababa escena (de las fuertes) que no acabáramos llorando, no sólo yo, el teatro entero, cuando la primera dama era buena, naturalmente.”¹⁶

La temporada de reapertura del Gran teatro, con una compañía nacional, montó además de la “Lucía de Lammermoor” y “La Favorita” de Donizetti, el

¹⁵ Entrevista grabada a Manuela Bravo Reyes CABRAC G2-1.

¹⁶ *Ibid.*

"Fausto" de Gounod, el "Rigoletto", "El Trovador" y "Un Baile de máscaras" de Verdi, así como "La Africana" de Meyerbeer. El vestuario, la música, muebles y atrezzo usados en esta temporada eran propiedad de doña Rosa Viuda de Vincentis y meses más tarde fueron adquiridos por don Samuel, quien siguió trabajando para la escena teatral mexicana.

1.2 ÉPOCA DE MAYOR AUGE

A cercándose las festividades del fin del siglo, don Samuel trabajaba regularmente en los eventos públicos por encargo directo del Presidente Porfirio Díaz, quien lo apreciaba como artífice e inventor de carros alegóricos, anuncios luminosos, tablados al aire libre aderezados, piñatas pirotécnicas y proveedor de vestuario para las fiestas en Chapultepec y para los bailes de máscaras en las casonas del Centro, Santa María y la Colonia Juárez.

Las libretas de préstamo de vestuario, manuscritas conteniendo el nombre del cliente, dirección, traje elegido, precio y fecha de entrega, nos revelan una predilección marcada por el vestuario del fin del siglo XVIII, francés o español, con toques de los más originales y exóticos trajes del Oriente, Bizancio, Egipto y la Edad Media.¹⁷

¹⁷ CABRAC B1-29.

Hubo un osado que seguramente se congeló, la noche del 14 de diciembre de 1899, ya que eligió el breve atuendo de Moctezuma II, que constaba de malla color carne "imitando desnudez", taparrabo, gran penacho y capa de algodón que quizá no bastó para el frío de las noches navideñas en el invierno del Anáhuac.¹⁸ Otras odaliscas, Theodoras y Aidas, corrieron con mejor suerte en las cálidas tardeadas de mayo en el Tívoli del Elíseo.

Frecuente sería su relación con las compañías de ópera italiana, en particular con la de Napoleone Sieni que contaba como director de escena a don Ferdinando Villa, de origen italo-valenciano, y que con el tiempo llegaría a ser amigo íntimo y compadre de Samuel.

La noche del 29 de diciembre de 1901, Manuelita y su hermana Sara fueron invitadas por su papá al Teatro Nacional, lleno a reventar, para presenciar el drama histórico de Tamayo y Baus, "Locura de amor", que desde su estreno en el Teatro de Iturbide en 1857, despertó el aprecio del público por su elegante texto, por la tensión dramática sostenida y por la evocación de una época gloriosa en la que ya se dibuja América.

El papel de Juana la Loca, de gran lucimiento para las grandes actrices dramáticas - desde Teodora Lamadrid, que estrenó esta obra en el Teatro Principal de Madrid (1855), María Cañete, Adelaida Ristori, Carolina Civili, Concha Méndez, María Luisa Martínez Casado, María Guerrero, Prudencia

¹⁸ Descripción en CABRAC B1-29.

Griffel, Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Aurora Bautista y Ofelia Guilmain - permite un trabajo actoral de rica gama de matices y despliegues de temperamento. La escenografía, realizada en papel y tela, nos ubica en palacios, castillos, ventas y catedrales de Castilla la Vieja; el atrezzo, mueblería y útiles de una época fastuosa, son de inicios del Renacimiento español con resabios góticos. En fin, todo estuvo dispuesto para que Manuelita - esa noche de fuegos de pasión y muerte, de lujo de palabras, de celos y demencia - tuviera una impresión inolvidable: "*desde entonces - comenta doña Manuelita - , siempre me resultó simpática y querida esta obra, porque daba mucho lucimiento a los actores y llevaba trajes buenos, armas y joyas, todo de primera, porque es de reyes y nobles*".¹⁹

En enero de 1902 vuelve la Compañía Dramática Española encabezada por María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza. El repertorio que anuncia la compañía recorre, como era su costumbre, el teatro barroco de Lope de Vega, Tirso, Calderón, el teatro clásico y romántico desde Moreto a Tamayo y Baus, pasando por Schiller, el Duque de Rivas y Bretón de los Herreros. Y llega a los dramas de moda, en especial los de Echegaray, Galdós y Sardou, algunos de los cuales eran estrenados en México, como fue el caso del *pavoroso dramón intitulado "El loco Dios"* (de Echegaray), *que hizo durante los largos años que le representó, aún*

¹⁹ Entrevista grabada a Manuela Bravo Reyes. CABRAC G3-2.

más ricos al autor y al actor.²⁰ De esta obra dijo el crítico teatral don José P. Rivera: "la obra es, como todas las de Echegaray, una mezcla incomparable de sublimidades y de insensateces".²¹

Sin embargo esta segunda temporada de la Guerrero, a pesar del éxito, no alcanzó el clamor general de su debut y esto fue atribuido por Samuel Reyes a dos factores decisivos en el arte teatral:

Estuvo programada durante la cuaresma lo cual molestó a un vasto sector de nuestra católica sociedad y la primera función de la temporada fue pospuesta repetidas veces, abriéndose con una obra no anunciada, lo cual como es sabido de toda la gente de teatro acarrea un notorio malfario a la compañía.²²

Estaba aún fresco en el ambiente lírico el descalabro tanto económico como financiero de la compañía de ópera *Sieni* en noviembre de 1902, así que la nueva compañía de ópera italiana optó por ser muy cuidadosa en cuanto a propaganda se refiere, evitando vocablos altisonantes al hablar de sus primeras tiples y tenores. La empresa *Ettore Drög* y Compañía se limitó a anunciar: "una compañía italiana de ópera, que si no está compuesta de celebridades, sí forma un buen conjunto, que seguramente satisfará al exigente público mexicano".²³

²⁰ Reyes de la Maza, Luis, *El Teatro en México durante el porfirismo*, México, 1964, T.III, p.10.

²¹ *Ibidem.* p.11.

²² Apuntes en CABRAC B1-29.

²³ Prospecto de propaganda. Abril de 1903, recorte en CABRAC B1-29.

Si bien las primeras figuras - como pronosticaban los anuncios - no resultaron ser luminarias, ni cosecharon ovaciones, el trabajo de soporte, como el vestuario de Giovanni Amato, el atrezo de Samuel Reyes, la dirección de escena de Ferdinando Villa, el trabajo coral dirigido por Eduardo Vigil Robles y sobre todo la dirección concertadora del maestro Giorgio Polacco sí fueron reconocidos por el público y la crítica. De este último artista se dijo: "*El maestro Polacco recibió ovaciones perfectamente merecidas; sin embargo de su corta edad tiene hecha una brillante carrera artística; ha dirigido temporadas en Río de Janeiro, en Milán y en Génova*".²⁴

Olavarría²⁵ menciona a Samuel Reyes como atrecista en la compañía de ópera italiana de Ettore Drog en el Teatro Renacimiento que ofrece en su Temporada de la Pascua de 1903: "Adriana Lecouvreur", "Zazá", "La Bella Fanciula", "El Amico Fritz", "Romeo y Julieta", "Lhidiac", "Manón", "Filemón y Baucis", "Bohemia" (Leoncavallo), "Bohemia" (Puccini), "Tosca", "Andrea Chenier", "Fedora", "Fausto", "Caballería", "Payasos", "Otello"; además de los usuales éxitos: "La Favorita" y "El barbero de Sevilla".

La década 1900-1910 presencia el auge inusitado de las tandas de "género chico". A pesar del casi unánime rechazo por parte de la crítica seria, de los intelectuales y padres de familia, el público vuelca su predilección hacia el Teatro Principal con sus espectáculos, ligeros picarescos y divertidos. En México, el

²⁴ Crónica de *El Popular*. Mayo de 1903. Citado en: Olavarría, *op.cit.*, T.IV, p.2452.

²⁵ Olavarría, *op. cit.*, T.IV, p. 2450.

género chico, heredero de la tonadilla o cantada escénica dieciochesca, y de la folla²⁶, ya integraba corridos, bambas, contradanzas de la costa, boleros, fandangos y otros ritmos con sabor al Nuevo Mundo.

Surgen los géneros ínfimo y sicalíptico²⁷, de los cuales fue artífice y sacerdotisa la notable tiple española María Conesa. Esta artista que sin ser muy bonita ni cantar muy bien, hacía estallar a los críticos porfirianos, particularmente después de su debut en la zarzuela, "La gatita blanca" en el Teatro Principal el 1º de noviembre de 1907.

A tanto llegó el celebrado desparpajo de la Conesa, que animada por el público, parece ser que interpretó con audacia pícara las coplas de "La gatita" y como resultado la autoridad municipal multó a la Conesa y al empresario del Teatro Principal, desencadenándose una serie de "periodicazos" en defensa de la Conesa o de explicaciones sobre la inmoralidad pública y la necesidad de arremeter contra el género chico:

El peligro de este género teatral está en que es una pendiente resbaladiza... A los tandófilos, es decir, a tres cuartas partes de México, ya nada de esto les parece malo, ni feo. Tienen ya pervertido y estragado el gusto... El remedio estaría en cerrar el Teatro Principal al género chico. Encerrárselo a piedra y lodo, en nombre de la salud moral de un pueblo.²⁸

²⁶ Pasos de comedia inconexos mezclados con otros de música.

²⁷ Géneros derivados de las carpas: el ínfimo era para las clases bajas, el sicalíptico se consideraba erótico y hasta pornográfico. Olavarría. *op. cit.* T. V, p. 2981.

²⁸ *Ibidem.* p. 2983.

Aunque reconoce este espantado cronista del Imparcial "[...] *con muchas no detendrá usted la invasión... la indecencia está en el público; señor Regidor, nosotros somos los indecentes*".²⁹

La Conesa, pionera del "sicaliptismo" que luego se adueñaría de la escena mexicana en la época de la Revolución, tuvo un papel decisivo en el desarrollo y aclimatación de estos géneros.

En varias ocasiones, ya en el Fábregas, ya en el Arbeau o el Colón, don Samuel asistió a la compañía de la Conesa, como lo demuestran varias libretas de préstamos.

Esto exigía un conocimiento y manejo de otras fuentes de inspiración que la sastrería de la Casa Bravo Reyes buscara en los figurines franceses y alemanes. Así don Samuel adquiere una serie de figurines procedentes de la famosa casa de vestuario de Medardo J. Tapia, con notables atuendos florales, alegóricos o con referencias a inventos modernos; el vestido de dirigible, monoplano, etcétera, así como una colección de figurines para óperas alemanas de gran nobleza y originalidad.

Doña Prudencia Grifell, clienta asidua de la Casa Bravo Reyes, es otra de las grandes actrices españolas que llegó para quedarse. Su aparición como tiple de zarzuela en "Las bribonas" de Calleja y Virgol, fue un éxito de la joven tiple, que

²⁹ *Ibidem*. p. 2982.

ya para 1909 se deja ver también en los teatros de comedias, enfilándose a la postre por este género en el que sería notable.

Es curioso que en la documentación de la Casa Bravo Reyes (CABRAC) no aparezca ninguna mención directa a Esperanza Iris, quizá por el hecho de que ella contaba en su teatro con su propio guardarropa, telonería y atrezzo teatrales. Caso semejante es el del Teatro Principal, que tampoco es mencionado ni siquiera como cliente ocasional.

El presidente Díaz favorecía continuamente a don Samuel, ya que conocía y apreciaba mucho su trabajo. El sugirió que adquiriera, - en la subasta de los bienes del Gran Teatro Nacional, demolido en 1901 -, la mueblería, atrezzo, vestuario y librería que se presentaron a remate.

Después de la adquisición de tan numeroso material teatral, hubo que pensar en alquilar una bodega en Santa Julia, donde fueron llevados los tronos pontificios, las alfombras, los dioses babilonios, los arcones de hierro repletos de partituras de óperas, zarzuelas y libretos dramáticos, la joyería, las espadas y armaduras, los libros de figurines y bocetos escenográficos y algunos cestos cuadrados de mimbre, conteniendo telonería y decorados en tela y cartón pintado.

El negocio de renta y confección crecía y las demandas se diversificaban, teniendo que surtir dotaciones enteras para las óperas y dramas más populares, "*corceles de combate*" de las compañías itinerantes, que se adentraban en ferrocarril al interior de la república, o por barco a Campeche, Yucatán y La Habana.

Don Samuel diseñó y realizó para varias fiestas de la Independencia, emblemas y blasones nacionales con águilas y banderas tricolores en redondos escudos de latón dorado, que se colgaban en los airosos y elegantes faroles del alumbrado público y en edificios de gobierno, plazas y monumentos.

En alguna ocasión, don Samuel elaboró trofeos aztecas y otros detalles escultóricos, que fueron gratamente celebrados por don Alfredo Chavero y por don Francisco del Paso y Troncoso, en su calidad de asesores históricos eruditos en la materia.³⁰ Se comenzaron a construir monumentos, pabellones y detalles ornamentales que recordaban la telonería del "Guatimotzin", ópera patriótica de Aniceto Ortega. Emperadores y príncipes del *ancien régime*, ocelotes y panteras coronadas con vistosos penachos, macanas y rodelas de cuero o algodón pintado con plumas, nopales, águilas, coyotes y serpientes, fueron imágenes frecuentes en los arcos triunfales y pabellones que el gobierno de Díaz multiplicó en la primera década del siglo.³¹

Las fiestas del Centenario de la Independencia de México habían de ser la última celebración organizada durante el gobierno porfirista, y se prepararon con el esmero de un *finale*. El pueblo, curioso con tanto ajeteo, se hizo a la idea de suspender momentáneamente la depresión de ánimo que se había acumulado en los últimos treinta años de dictadura y sacralizar tácitamente - en el ara patria -, una

³⁰ Guzmán Bravo, José Antonio. *op. cit.* pp. 52.-60.

³¹ *Ibid.*

fiesta, que entre sus principales atracciones presentó, la realización de un gran desfile representativo de la historia de México, de 1519 a 1910, con la participación de más de mil actores y soldados. Esta magna representación fue observada desde los balcones del Palacio Nacional por el general Díaz, doña Carmen, el gabinete ministerial, los representantes diplomáticos extranjeros, invitados, gobernadores de los estados, etcétera.

El pueblo llenaba la plaza del Zócalo, las torres y azoteas de la Catedral y edificios circundantes. La balconería sobre San Francisco, Plateros, la recién inaugurada Cinco de Mayo y otras calles por donde pasaría el cortejo - o donde sucederían escenas de la representación -, había sido reservada con mucha anterioridad por un nutrido número de espectadores curiosos.

La contratación para este evento fue múltiple y reñida; a don Samuel le fue encomendado el hacerse cargo del vestuario y atrezo de las tres primeras fases del magno desfile, que se llevaría a cabo en septiembre de 1910.

El primer contingente correspondía a la salida de Moctezuma II al encuentro de Hernán Cortés, y constaba de 839 personas. Saldría de la Plaza de la Reforma por Avenida Juárez, hasta la calle de San Francisco:

Al llegar a la esquina del empedradillo, Moctezuma y su comitiva se dirigirían por el frente de los portales, y Cortés y sus acompañantes por el frente de la Catedral, a fin de que el

encuentro de ambos se efectúe al pie del balcón principal del Palacio Nacional.³²

Es de notar que Samuel Reyes hubo de documentarse en códices prehispánicos, en las ilustraciones históricas hasta entonces publicadas (Lord Kingsborough, Seller, Riva Palacio, Chavero, del Paso y Troncoso, etc.), además de apoyarse en la observación etnográfica de los trajes indígenas hasta entonces confeccionados.

Penachos, huaraches, rodelas, braseros, trofeos, palanquines, banderas, armas, instrumentos musicales y vestuarios específicos de príncipes, guerreros y sacerdotes mexicas, se sumaban a los pendones, armaduras, cañones, ballestas, culebrinas, sillas de tijera, alfombras, banderas, arneses, trompetas y atabales, además del vistoso y teatral vestuario de bragas acuchilladas de un farol, al estilo Carlos V, toneletes recamados de pedrería, tabardos de brocado y pieles, armaduras metálicas, morriones y capacetes de celada, para Cortés y los principales capitanes castellanos. Todos naturalmente provistos de tizonas, espadas y espadines, alabardas, dagas y mosquetería diversa.

Frecuentes ensayos se llevaron a cabo desde el mes de marzo. El Callejón de las Damas de pronto se vio frecuentado por docenas de personas que venían a tomarse medidas y a probarse las prendas. doña Manuelita que entonces sólo contaba con 17 años, recuerda ese bullicio inusitado:

³² Libreto a color, impreso para el *Desfile del Centenario*, México, 1910. p. 7 CABRAC B4-2.

[...] no te imaginas, la casa era una locura, unos subían con mi mamá a tomarse medidas con la sastra, otros señores se encerraban en el despacho con mi papá, para discutir los detalles; que si fulano sería mejor Cortés, que si el otro era demasiado bajito, que si aquel quedaría mejor de indio porque era lampiño, etc., [...] frecuentemente mi papá era mandado llamar a la calle de la Cadena, a casa de don Porfirio, para mantenerlo informado personalmente de los avances y novedades.³³

Don Samuel, doña Mercedes y su hija Manuela, se vieron precisados a reunir un equipo auxiliar de seis costureras, dos bordadoras, cuatro encargados de armería y objetos metálicos en general, dos atrecistas ambientadores y un equipo de mozos y cargadores que llevaban cosas de un lugar a otro. Don Samuel personalmente compró las telas, pasamanería, bordados y plumería indispensable, buscando aquí y allá en las tiendas de la ciudad, o encargando a Francia y Alemania algunos materiales indispensables como hebillas, encajes, botonería y joyas de imitación.

También se encargaron a bordadoras indígenas, huipiles, faldas, rebozos y mantos, los que, en algodón de colores, plumas y apliques de pedrería, eran requeridos para vestir las escenas del mundo mexicana.: *"Desde el día 12 de septiembre nadie durmió... era un ajeteo de composturas, cambios de última hora, mensajeros, envíos, etc. nadie paraba y nos turnábamos para descansar en ratitos."*³⁴

³³ Entrevista grabada a M.B.R. CABRAC G3-3.

³⁴ *Ibidem.*

En el archivo fotográfico de Casasola y en el material filmado por Salvador Toscano se pueden observar algunas imágenes de esta célebre procesión dramatizada, que sería recordada y habría de revivirse (aunque en escala modesta) 11 años después, siendo Presidente el General Obregón y con motivo del Centenario de la Consumación de la Independencia en 1921.

Terminado el aparatoso desfile, el país entero comienza a despertar de los ensueños de la *belle époque*, a una cruda realidad política que habría de llevar al gobierno del General Díaz a la dimisión y al exilio. A partir de entonces, la Embajada de los Estados Unidos se convierte en un antro de conspiración contrarrevolucionaria, encargada sistemáticamente de sembrar la desestabilización del nuevo gobierno legítimo, de la corrupción de los jefes políticos y del redituable enfrentamiento de caudillos, que tanta sangre habría de costar al país.

En una carta fechada el 4 de julio de 1911, que Carmen visiona, vision española recién de vuelta a su vision, escribe a don vision, comenta visionariamente :

[...] Estoy enterada de los acontecimientos últimamente desarrollados en su hermosa patria, que han sorprendido al mundo entero por lo inesperados [...] aún me parece mentira que haya encontrado eco en el país una revolución contra don Porfirio y más todavía que triunfara tan rápidamente. Me figuro que estoy soñando... mucho me temo que vuelva para México, desgraciadamente, la época de las revueltas, pues las ambiciones, hasta hoy dormidas, despertarán en los hombres los deseos de lucha por el puesto codiciado y ensangrentarán el suelo patrio guerras fratricidas [...] una de las plagas peores que son

consecuencia de las revoluciones, es el bandillaje que a su sombra se desarrolla y que suele quedar como mal crónico... por otro lado tienen ustedes el peligro yanqui, amenaza constante contra la integridad del territorio mexicano: de esos canallas que han de procurar, en cuanto puedan, meter cizaña entre ustedes hasta lograr sus propósitos, disfrazados de "buena voluntad" y que son los de quedarse entre las uñas con una importante tajada, pescando, como es su costumbre, a río revuelto... creo que don Porfirio no merecía la ingratitud con que le pagaron sus servicios a la patria.³⁵

Comienza para México un período de inseguridad generalizada, que no propicia para nada la continuidad de una tradición teatral. Las compañías italianas y francesa ya no osaban arriesgarse, porque ya no se les podía pagar en oro nacional, sino en efimeros bilimbiques³⁶ que cada nuevo gobierno emitía y nadie quería recibir.

Algunas compañías españolas, forzadas por la necesidad, aún se dejaban ver, así como artistas reconocidas que como María Conesa, Prudencia Grifell o María Guerrero, gracias al gran prestigio que ya habían labrado, podían ser respetadas por los caudillos y sus huestes. Prácticamente se suspenden en esta década (salvo casos aislados), las visitas de artistas extranjeros. Nadie quería arriesgarse en una empresa transoceánica tan dudosa, máxime que los diarios europeos y norteamericanos, publicaban terribles noticias de violencia y horror que no animaban ni a los empresarios ni a las grandes figuras. No hay que olvidar que

³⁵ Carta autógrafa de Carmen Ramírez, 4 de julio de 1911. CABRAC B5-23.

³⁶ Monedas que mandaba acuñar cada presidente durante este período en el país.

Europa misma se hallaba envuelta en la Primera Gran Guerra Mundial y que los mares ya tampoco eran seguros.

No resulta extraño que esta carencia de competidores animara a los artistas y compañías mexicanas a tomar ese lugar vacante y privilegiado. Vemos en los cuadernos de Samuel Reyes cómo durante la década 1911-1921 se realizan reposiciones del viejo repertorio y la revitalización de los géneros nacionalistas y populares, para afrontar la constante demanda de diversión de una ciudad atemorizada y de unos soldados ocupantes, que a toda costa querían divertirse antes de jugar "volados con la Catrina" en el campo de batalla, al enfrentarse con la temida "Dama del Alba".

En Julio de 1911, se provoca un incendio en la parte baja de la casa-bodega del callejón de Dolores y se consume buena parte del vestuario usado en el Desfile del Centenario, causando una gran pérdida.

Para resarcirse, don Samuel solicita a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes la cesión del Teatro Abreu, "con el alumbrado correspondiente", para una función de beneficio realizada el 21 de Octubre de ese año. La dependencia le envía una copia de las "condiciones generales para la cesión del Teatro Abreu", que aparte de las cláusulas correspondientes al pago de utileros y electricistas, le establece algunas obligaciones específicas, usuales en los teatros de entonces para fomentar el interés y concurrencia de los estudiantes de artes: *"El concesionario*

cederá dos palcos seguidos... para que concurren los alumnos del Conservatorio de Música y Declamación".³⁷

Un viejo inventario conservado en manuscrito y que data del 18 de Enero de 1910 nos enteramos del mobiliario y equipo prestados por don Samuel al recién inaugurado Teatro Lírico. Esta libreta³⁸ nos informa con algún detalle de una infinidad de objetos de atrezzo, utilería y mobiliario requeridos principalmente en el drama, la ópera, la zarzuela, la comedia y la opereta. A ésta siguen otra docena de libretas que cubren entre 1913 y 1936, fecha en que fallece don Samuel.

Sorprende la cantidad y variedad de géneros que circulaban por los diversos teatros. Las obras casi rituales, año con año repetidas a veces en seis o siete teatros simultáneamente, como el "Don Juan Tenorio"; las viejas y gustadas obras cómicas o musicales que tardaban mucho en pasar de moda; los dramas de aventuras y de misterio, que abundaron en esa época atribulada; el viejo y nuevo repertorio dramático español; las óperas italianas, a veces con la participación de glorias internacionales como Caruso, Ruffo, la Besanzoni o Tito Schipa; el cine norteamericano silente y sonoro.

No hay que perder de vista que las obras mencionadas sólo son las que contrataban los servicios de la Casa y por lo tanto las consignadas en las libretas de inventarios para control de los útiles y muebles prestados. Algunas obras

³⁷ Contrato de Cesión del Teatro Arbeu, 24 de octubre de 1911, firmado por José López Portillo y Rojas Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. CABRAC B1-100.

³⁸ CABRAC B1-8.

requirieron varias páginas de objetos, mientras que otras solo complementos, instrumentos musicales, o piezas específicas. Baste un ejemplo para aquilatar la diversidad de objetos que requería este bazar de utilería.

Los listados heterogéneos llegan algunas veces a lo inaudito, sobre todo cuando penetramos en obras que transitan por el antiguo Egipto, Babilonia, la Roma Imperial o por alguna época específica en la que se sitúe el drama histórico, como la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco. La arqueología teatral encontrará en estas listas de útiles, materiales que ambientan un sinnúmero de atmósferas y situaciones escénicas, con mayor o menor propiedad, según las posibilidades económicas de la producción.

El antes citado inventario, en la libreta manuscrita de Samuel Reyes, contiene un listado de muebles, útiles y ropa prestados al Teatro Lírico, además de listas de vestuario para los teatro Colón, Hidalgo, Alcázar, Ideal, Iris y Arbeu, entre 1910 y 1915.

El manuscrito B1-3 cubre entre 1913 y 1920, registrando útiles empleados en una serie de operetas, zarzuelas y comedias en el Teatro Colón (1913-1914); la temporada de Julio Taboada y su compañía, en la que tanto éxito tuvo la gran actriz española Mercedes Navarro en el Teatro Ideal en junio de 1916; y una mención más completa que la que aparece en el texto de Olavaria y Ferrari³⁹ de las zarzuelas y revistas montadas por María Conesa, en su temporada del Teatro

³⁹ Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.* T. V, pp. 3424-3425.

Fábregas en junio de 1919 y que duró más de un año: "Las musas latinas", "La venganza de Arlequín", "La niña de los besos", "Molinos de viento", "De padre y muy señor mío", "Agua del Manzanares", "La niña de las planchas", "Trianerías", "La del puñao de rosas", "La socorrito", "La verbena de la paloma", "La fiesta de San Antón", "El reloj de la vida", "Ellas", "La casa de los milagros", "Diana la Cazadora", "La Torre del Oro", "Corto de genio", "El chico de los pañuelos", "La Pupé", "El perico", "Ábreme la puerta", "El conde de Luxemburgo", "La dama de los velos", "El soldado de chocolate", "Silidrán", "El viaje de la vida", "El viaje de Basolín", "El país de la machicha", "El insigne Rebolledo", "La princesa del dólar", "Soldado de cuota", "El cuarto verde", "La Doloretas", "El sastre de Campillo", "La cañamonera", "Paz y ventura", "El club de los infortunados", "La flor del barrio", "El marido de la Engracia", "La isla de los placeres", "La República", "Las deshonradas", "Don Juan Tenorio", "La Putigilla", "La broma del carnaval", "El Coloso de Rodas", "El rey del carbón", "El país de los cartones", "El cabaré", "La suerte perra", "La cartujana", "El golfo de Guinea", "La noche de reyes", "Verde, blanco y Co.", "La caramela", "Soleares", "La tirana", "El barrio latino", "Ya se casó la Isabel", "Esta noche es Noche Buena", "El cínico Diógenes", "Sangre virgen", "Champlin", "El duque de Miranda", "El humo de opio", "La boda de Cayetano", "La mano que atosiga", "De poder a poder", "Las musas del país", "El asombro de Damasco", "La fiesta de San Antón", "Alma de Garibay", "El príncipe aventurero", "Atórale", "El perico de Aranjuez", "El gran simpático", "El cabo Pincho".

La sola lectura de estos títulos sin más explicación nos esboza un cuadro de la ingenuidad, la picardía y el humor, en una época de tribulaciones, de cuyo naufragio solo algunos títulos entrañables lograron sobrevivir.

En la libreta manuscrita B1-6, que abarca de 1918 a 1920, encontramos por ejemplo la temporada en el Teatro Colón de la Compañía Cómico-Dramática Ricardo Mutio, con Dora Vila en la que también apareció muy jovencita María Tereza Montoya.

Citemos la impresión de nuestra máxima trágica de ésta su primera gran temporada, ya como dama joven:

La temporada duró 2 años... unos éxitos de locura, fue el momento magnífico de las grandes obras de España, con autores inolvidables que llenaron toda una época: Jacinto Benavente, Linares Rivas, Villaespesa, los hermanos Álvarez Quintero, Galdós, Arniches, Martínez Sierra, Marquina [...] con obras como estas: "Los intereses creados", "La ciudad alegre y confiada", "La Malquerida", "Señora Ama", "Campo de Armiño", "La garra", "María Victoria", "Cobardías", "La leona de Castilla", "El halconero", "Malvaloca", "La Zagala", "Las de Caín", "Los galeotes", "Las flores", "Mamá", "Primavera en otoño", "Cuando florezcan los rosales", "Marianela", "doña Perfecta", "En Flandes se ha puesto el sol", "doña María la Brava", "La Tizona", "La Enemiga", [...] Todas esas maravillosas obras y otras tantas más se estrenaron en esa temporada.⁴⁰

⁴⁰ Montoya, Ma. Teresa, *El teatro en mi vida*, Ed. Botas, México, 1956, p. 27.

Hay que aclarar que en algunas de estas obras hizo el papel de muchacho, por su juventud y su físico, ya se ve por qué conocía, mejor que nadie, todos los personajes de este repertorio.

También se encuentran en el manuscrito anotaciones sobre la utilería usada en el Teatro Colón para la temporada de 1919 de la compañía de opereta y zarzuela capitaneada por la muy bien plantada tiple, Mimi Derba y el Dr. Ortíz Tirado, Tenor que años después sería un gran intérprete de los primeros éxitos de Agustín Lara.

Don Samuel quien sostenía una larga amistad con Polacco, hubo de afiliarse a su partido, máxime que el maestro se había expresado siempre muy bien de la Besanzoni "*Esta es la voz del siglo, amigo, no hay una contralto que se le parezca...y ¡que temperamento!*",⁴¹ pero en su fuero interno se vio preso desde un principio por esta magnífica cantante llena de fuego y de pasión, cuyos bajos abaritonados y sus agudos de terciopelo lo subyugaron, convirtiéndolo en su más asiduo admirador.

La Besanzoni correspondió a esta platónica devoción accediendo a ir personalmente a la Casa Bravo Reyes del callejón de Dolores a probarse las piezas de vestuario que le fueron confeccionadas. Gran deferencia hizo con Manuelita por considerarla una señorita muy culta y simpática, que era preferible no se "*expusiera*" al ir al Teatro Esperanza Iris a probarle la ropa.

⁴¹ De Nobile Terré, Roberto, *Gabriella Besanzoni*, Aldecoa, S.L. Burgos 1996, p..212.

Pero no todo era trabajo en la casa del callejón de Dolores; cada año, para el 29 de septiembre - día de la Virgen de las Mercedes -, se obsequiaba a doña "Merceditas", esposa de Samuel, con un programa seriamente integrado con poesía, música, teatro y humorismos. Se alquilaba un salón - cuenta doña Manuelita que al principio eran en la sala de su casa - y se mandaban a imprimir invitaciones. Todo se ensayaba con gran precisión porque esta vez el público serían la Sra. Montoya, Mercedes Navarro, Ricardo Mutio, Julio Taboada, y otros actores y músicos que apreciaban a la familia y a doña Mercedes.

Hacia 1921 queda constituida la Casa Bravo Reyes como "*Casa alquiladora de trajes; alquila y construye toda clase de vestuario y atrezzo para teatros*".

A la muerte de su madre en 1935, y principalmente a la de su padre un año más tarde, Manuela Bravo Reyes (1893-1988), asumió oficialmente la dirección del taller de vestuario que ya era su especialidad desde muchos años atrás. Entre sus primeros trabajos estuvo la confección de vestuario indígena y español para el ya mencionado Desfile del Centenario, el cual requirió la integración de un taller estable de costura, de índole familiar, ubicado en el segundo callejón de Dolores N°. 4, en el centro de la Ciudad de México. El taller contaba con ella como diseñadora y realizadora, su madre Mercedes Paredes de Reyes y su hermana Mercedes como bordadoras y cuando el trabajo lo requería se aumentaba con cuatro costureras cortadoras, una bordadora de lo fino, dos empleados ferreros

para la confección y conservación del atrezzo metálico y otros ayudantes para la ordenación en casilleros y manipulación de los envíos.

La calidad de confección de sus vestuarios pronto la situó a la cabeza de la producción teatral en la Ciudad de los Palacios, proveyendo de dotaciones enteras a compañías nacionales en temporada o de gira por el interior, y a compañías de provincia o extranjeras, llegando a cubrir prácticamente todos los géneros en boga durante la primera mitad del siglo XX: tragedia, ópera, zarzuela, comedias de capa y espada, teatro popular religioso, revista musical, el cine mudo y sonoro, circo, teatro de muñecos, cuadros de baile, géneros chico, ínfimo y sicalíptico, sainetes, fines de curso y eventos particulares.

Ella constituye el punto de unión de la tradición teatral mexicana procedente de la época colonial, con las novedades desplegadas por el teatro romántico, costumbrista, naturalista, simbolista y revisteril que representaban las compañías de España, Francia e Italia.

Especialmente famosos por sus diseños suntuosos, calidad de confección y materiales empleados fueron sus célebres *Tenorios*, así como sus trajes historicistas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Fueron famosos también sus creaciones para el teatro popular religioso en diversas comunidades indígenas del altiplano, la Pasión de Cristo representada en el barrio de Iztapalapa, con sus legiones de romanos multicolores, la Danza de Santiagueros o de Moros y Cristianos, cuyo exótico remoto autorizaba la más desbordada imaginaria del barroco gusto indígena. Aquí

el uso de materiales modestos como hebillas, papelillo o broches, manejados con destreza y conocimiento de los efectos de luces, distancias y contrastes, la hicieron indispensable en las cíclicas representaciones de estos dramas que año con año eran llevados a escena, siendo los clientes más fieles hasta el final de sus días.⁴²

Su hermano menor, Miguel Bravo Reyes, estudió en la Escuela Nacional de Arte Teatral dirigida por Julio Jiménez Rueda, recibéndose en 1920. Ingresó en la Unión de Tramoyistas, Electricistas, Escenógrafos, Utileros y Similares del teatro (TEEUS), ejerciendo a lo largo de su vida diversas funciones escénicas.

Estrenó más de treinta comedias y sainetes de su creación en el Teatro Ideal, dirigiendo a las hermanas Blanche, Sara García, Virginia y Miguel Manzano, etc., además de un buen número de revistas, sainetes, vodeviles y sketches que se estrenaron entre 1928 y 1953 en los teatros Ideal, Fábregas, Colón, Arbeu, Hidalgo, Politeama, Apolo,, Tivoli, Maravillas, y en las varias carpas que como empresario llevó a provincia y barrios humildes de la ciudad.

Frecuentes fueron sus problemas con las autoridades, debido a que él se declaraba "*anarquista, enemigo del comunismo estaliniano, así como de la voracidad capitalista de los gringos*"⁴³, también por sus audaces posturas respecto a la sexualidad y el exhibicionismo en sus escandalosos vodeviles que lo hicieron único

⁴² Guzmán Bravo, José Antonio, *Crónica de la Casa Bravo Reyes*, Texto inédito, pp. 60-74.

⁴³ *Ibid.*

en el género sicalfítico, la revista política, el sainete mexicano y el burlesque ombligueril.

De su obra – inédita en su mayoría – se conservan más de setenta títulos firmados por él o bajo su seudónimo Jardiel Candela (en homenaje al popular y apreciado amigo suyo, Jardiel Poncela, escritor humorístico español). Estas obras en manuscrito o mecanografiadas para uso de apuntadores, tramoyistas, directores de escena, censores, empresarios o actores, pertenecen a los géneros de la revista y la carpa mexicana, que se estrenaron semana a semana en teatros populares. También fue autor de algunos guiones cinematográficos como “Cocaína” y “Tierra”.⁴⁴

1.3 El Eclipse

Con la muerte de Miguel Bravo Reyes, se inicia un prolongado eclipse para la Casa Bravo Reyes, ya que las modernas condiciones de la producción teatral (guardarropías propias de los teatros, sindicatos de cine y teatro, etc.), hicieron que doña Manuelita, última sobreviviente de aquella casa productora, quedara solamente dedicada a servir a viejos clientes, obras de cartelera anual, como sus ya tradicionales Pasiones de distintos barrios de México y sus alrededores, los Tenorios que año con año desempolvaban los casilleros,

⁴⁴ *Ibid*

anaqueles y demás estantería de una Casa Bravo Reyes que poco a poco iba quedando sólo como un recuerdo en el quehacer teatral mexicano; así como uno que otro evento nuevo para el que reciclaba piezas de su acervo almacenado.

Al paso del tiempo (que no perdona) el taller y el número de empleados se fue reduciendo hasta quedar ella sola a partir de los años cincuenta, con su vieja máquina de coser Singer, veterana de incontables temporadas, su desvencijado burro de planchar, sus maquinitas de hacer ojales y poner botones, sus planchitas de carbón de varios tamaños adecuados para golas, acuchillados o velos y acompañada por toda una hueste de personajes aprisionados en sedas, brocados y terciopelos, galones e hilos de oro y plata, en fotos amarillentas, en discos de un solo lado que tantas veces entonó la eficiente Victrola, en los laberínticos y polvosos recintos de casilleros, armarios y roperos de la vieja casona, ubicada en el callejón de Dolores.

La última obra en la cual participó doña Manuelita con la selección, restauración, modificación y adaptación de 120 trajes fue la ópera "Ambrosio o la fábula del mal amor" (1990),⁴⁵ del Dr. José Antonio Guzmán (sobrino de doña Manuelita), dirigida por Jesusa Rodríguez, cuya temporada en la Sala Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM, en el Teatro del Palacio de Bellas

⁴⁵ Proyecto en el cual participó en sus inicios pero que desgraciadamente no pudo ver concluido debido a su fallecimiento en 1988.

Artes y en el Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato, dio a conocer un suntuoso vestuario de época y atrezo, rara vez visto en producciones de nuestros días.



La Familia Bravo Reyes en 1907, de izquierda a derecha Sara, Doña Mercedes, Miguel, Manuela y Don Samuel. Fotografía original de los célebres hermanos Schlattman en su estudio de la calle del Espíritu Santo N° 1.

CAPITULO II

LA CASA BRAVO REYES EN LA ACTUALIDAD

2.1 LA NUEVA ETAPA DE LA CASA BRAVO REYES

n 1987 se inicia un trabajo sistemático de clasificación, restauración, fotografía, conservación y ubicación de este acervo, comenzado por el Dr. José Antonio Guzmán Bravo, Crescencio Hernández y al que poco tiempo se le unieron las señoritas Gabriela Ibarra y Pilar Galarza. Este primer equipo recibió un particular impulso después de varios años de búsqueda, gracias a los apoyos concedidos por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y por el Ministerio de Educación y Cultura de España a través del Programa de Cooperación Iberoamericana 1995-1996 y 1996-1997.

Mediante dichos apoyos económicos, fue posible concertar el trabajo de estos cuatro investigadores de diversas áreas como son la catalogación, confección, fotografía, museografía, conservación, etc., para poder realizar la tarea, nada sencilla, de salvaguardar y reubicar las piezas de este acervo, mediante un trabajo documental que permitiera clasificar los variados materiales.

Para el año de 1995, la Casa Bravo Reyes se registra como Asociación Civil, para poder brindar el apoyo de servicio social a alumnos de diversas instituciones en las cuales se estudia la investigación teatral, musical e historiográfica (Colegio

de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, Escuela Nacional de Música, Escuela Nacional de Restauración del INBA, entre otras).

Después de los primeros meses de trabajo, surgió de la idea de establecer un sistema de clasificación descriptivo y metódico, que facilitara su ubicación y expandiera nuestro conocimiento de las piezas en particular. Se diseñaron cédulas adecuadas a la tipología característica de las diferentes colecciones, agregando la descripción física (dimensión, color, técnica, época, etc.) y de contenido (género, tema, personaje, etc.), la fotografía y los datos de ubicación; de esta manera se puede determinar la precisa identificación de las piezas, contextualizar su confección y usos en el marco de la historia de los géneros escénicos en México.

Gracias a que se cuentan con dos espacios para la ordenación de dichos materiales, se pudo dividir el trabajo en dos ámbitos separados. El primero, ubicado en la ya mencionada casa del callejón de Dolores, la cual ha sido la sede de la Casa Bravo Reyes desde su fundación y es el depósito de la mayor parte del vestuario, complementos y atrezo. Esta vieja casona del siglo XVIII, modificada en múltiples ocasiones para cumplir los requerimientos prácticos del servicio teatral cuenta con doce habitaciones usadas como bodegas. Algunas de ellas, por su estado ruinoso, hubo que acondicionarlas para evitar filtraciones de agua, entrada de polvo y otros deterioros debidos a la antigüedad de la construcción, temblores y la falta de mantenimiento.

La segunda casa, usada como depósito de las piezas seleccionadas, se encuentra en la calle de Empresa, la cual cuenta con ocho habitaciones con casilleros, roperos, libreros, etc., para ubicar la totalidad de la biblioteca, telonería, títeres, joyería, fonoteca, objetos de ambientación, fototeca, y una muestra representativa de vestuario, armería, materiales de confección y complementos que en su mayoría quedaron en la casa de Dolores.

El resultado de la investigación, así como los materiales descritos, fueron puestos a la vista del público en una exposición dividida en diez cuadros, en los que se hacía un recorrido iniciando con una recreación del taller de costura de doña Manuelita hacia 1936, para posteriormente llevarnos por los diversos géneros escénicos. La selección de piezas elegidas para dicha exhibición son el núcleo de un futuro museo de las artes escénicas, el cual recogerá la memoria artística de un país rico y plural.⁴⁶ Dicha muestra se presentó en 1997, después de casi cincuenta años de silencio, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, así como en las ciudades españolas de Cádiz y Madrid, revelando el rico y original pasado teatral de México, en espera de su futura exposición permanente en un Museo de las artes escénicas en nuestro país.

⁴⁶Cabe mencionar que el proyecto para la creación del Museo del Teatro en nuestro país también ha sido propuesto por la Mtra. Giovanna Recchia y por el Sr. Edgar Cevallos, ambos investigadores del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU.

2.2 LAS COLECCIONES



El acervo de la Casa Bravo Reyes A.C., consta de diez colecciones de artes aplicadas y de documentos asociados, que por haberse conservado reunidas durante más de un siglo constituye uno de los fondos más completos y variados sobre las artes escénicas mexicanas en el período comprendido de 1880 a 1959.

Basándonos en criterios establecidos por el ICOM,⁴⁷ se diseñaron cédulas adecuadas a la tipología característica de las diferentes colecciones, agregando a la descripción física (dimensión, color, técnica, época, etc.) y de contenido (género, tema, personaje, etc.), la fotografía y los datos de su ubicación, para permitir la precisa identificación de la pieza y contextualizar su confección y uso, en el marco de la historia de los géneros escénicos en México.

Gracias a que se cuenta con dos espacios antes mencionados, para la ordenación de estos materiales, se pudo dividir el trabajo en dos ámbitos o yacimientos separados.

Con un sencillo modelo de ordenador, intentamos capturar la línea específica de tipologías requerida por el cedulario, para interrelacionar en una etapa posterior los datos descriptivos de las piezas con los textos, manuscritos,

⁴⁷ *Institute for Conservation and Organization for Museum* (Instituto para la Conservación y Organización de los Museos.)

imágenes de la fototeca y grabaciones originales. Las colecciones son las que a continuación se describen:

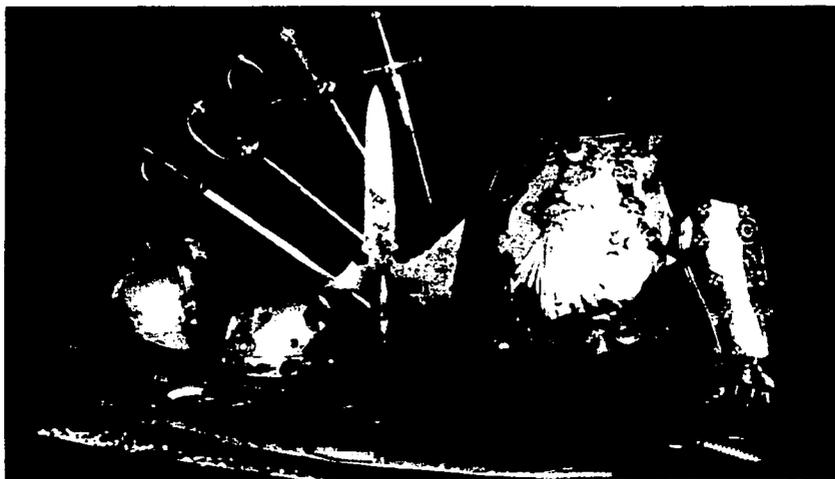
2.2.1 ARMERÍA

Todos los instrumentos defensivos y ofensivos que se utilizan como complemento del vestuario teatral en las obras de época, integran una espléndida colección de armas, tanto de guerra como teatrales, de fabricación nacional o italiana. La colección, en su conjunto permite observar también la evolución de la armería en el tiempo y su adecuación a los diversos géneros escénicos, según fueron sus requerimientos realistas, simbólicos, historicistas, alegóricos, etcétera.

La colección de armería está constituida por armas blancas como espadas, cimitarras, floretes, dagas y puñales enjovados; armas de fuego como pistolas de los primeros modelos de las patentes *Coll, Remington, Winchester, Hopkins & Allen*, fusiles y armas de mano como hachas, alabardas, lanzas, mazos, etc. (que se incluyen en un apartado de objetos diversos), y armas de defensa que complementaban o constituían la vestimenta de los señores guerreros en el escenario, como piezas de armaduras y cascos. Existen también una gran variedad de objetos de fantasía, especialmente producidos para su uso en escena y otras muchas piezas auténticas, de las cuales es muy difícil determinar su origen exacto,

ya que se adquirieron en los mercados de antigüedades de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se puede hablar de una cantidad aproximada de 800 piezas, de las cuales las más representativas han sido trasladadas a la casa de Empresa, para ser documentadas, investigadas y restauradas. Sin embargo, la mayor parte de las armas aún se encuentra en la bodega de Dolores, debido a que la cantidad de objetos y la variedad de sus formas requieren de un espacio amplio y acondicionado para poder albergar la colección. De esta forma, la colección se dividió en las siguientes clasificaciones:

A1 - Armas blancas largas, **A2** - Armas blancas cortas, **A3** - Armas de fuego, **A4** - Objetos varios, **A5** - Armaduras.



Colección de armas, tanto de guerra como teatrales, de fabricación nacional o italiana integran instrumentos de ataque y defensa, que se utilizan como complemento del vestuario en las obras de época.

2.2.2 BIBLIOTECA, ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y ARCHIVO

SONORO

ntre los múltiples testimonios que puede generar una puesta en escena se encuentran los programas de mano, libretos subrayados y llenos de notas, diseños de vestuario, bocetos de escenografía y atrezo, fotos, revistas, carteles, contratos, grabaciones, entrevistas, etc., los cuales son portadores de información invaluable para recrear las condiciones de una representación. Es importante mencionar que este es uno de los acervos que se conserva íntegro en un 95%, ya que sólo se perdieron algunos documentos y libretas por las condiciones físicas de los cuartos que las albergaron durante casi un siglo.

Los materiales que conforman esta colección son únicos para el estudio y análisis de esta casa creadora y productora de artes escénicas, asimismo, son una fuente primaria para seguir reconstruyendo la historia del teatro en México.

El acervo documental de la Casa Bravo Reyes contiene una gran variedad de documentos que permiten establecer interrelaciones con las colecciones de vestuario, telonería, útiles, títeres, etc., de la propia casa, lo que permite profundizar nuestro conocimiento del trabajo escénico en México durante la primera mitad del siglo XX.

Cuando se concentraron todos los materiales se inició la revisión, limpieza general y división por su tipología, de la cual surgieron los siguientes apartados: **Biblioteca, Archivo fotográfico y Archivo sonoro.** Igualmente fue necesario clasificar en cada apartado los materiales, de acuerdo con sus características, presentación y uso. A continuación se desglosan cada una de ellas, con su correspondiente clasificación genérica.

2.2.2.1 BIBLIOTECA:

2.2.2.1.1 ARCHIVO DE LA CASA BRAVO REYES- BI

 En esta colección se encuentran distintos tipos de documentos, los cuales en su conjunto trazan la actividad de la casa creadora, diseñadora y alquiladora de piezas para la escena, usados desde hace poco más de un siglo. En primer lugar tenemos el **Archivo familiar**, el cual contiene las actas de nacimiento, defunción, matrimonio y correspondencia (documentos varios, exceptuando cartas). Se ha concluido la organización completa, con un total de 20 carpetas, las cuales contienen los documentos mencionados de la familia Bravo Reyes.

En segundo lugar tenemos el **Archivo teatral**, en el que se concentran los contratos de algunos teatros, como las Cuentas de liquidación del Teatro Tivoli en

1951 y 1952, así como manuscritos referidos a la escena, recortes de crónicas de prensa y documentos únicos, como una copia manuscrita de una carta dirigida a Ángela Peralta, quien agradece la representación de "La Sonámbula" de Bellini en 1873.

También existen aquellas libretas, cuadernos de alquiler y de control de la Casa, donde se tienen registrados el nombre del cliente, personaje, número de prendas, precio, fecha de entrega, etc., de los servicios ofrecidos para el teatro, la ópera, los desfiles, los festivales y aniversarios, y que llegan hasta los años setenta del siglo XX. Igualmente aparecen libretas de fórmulas y recetas para efectos teatrales, como el Formulario de efectos teatrales de principios de siglo (B1-19), también descripciones de inventarios de utilería en teatros como el Ideal y Esperanza Iris (B1-7). Por último tenemos los directorios, agendas, propaganda y papel membreteado de la Casa Bravo Reyes y de la Compañía Jardiel Candela, el cual se encuentra identificado y organizado en cajas.

Se han inventariado y catalogado 26 libretas de alquiler e inventario de utilería y vestuario de los teatros. Se ha cubierto el 80% de este grupo, lo que ha permitido reconstruir la cronología de la Casa, así como ubicar la terminología empleada en el vestuario y armería, y uniformar criterios en la descripción de las piezas de la Colección de Vestuario, asimismo se han detectado las fechas o épocas de construcción y/o elaboración de telonería, decorados, atrezzo y algunas piezas

de vestuario. En relación a los documentos particulares de teatros, crónica, etc., se han identificado y organizado un 50%.

2.2.2.1.2 OBRAS DE TEATRO - B2

 sta colección está compuesta por 64 obras de los diversos géneros: comedia, melodrama, drama y tragicomedia, principalmente de autores mexicanos, franceses y españoles como Jacinto Benavente, Miguel Echegaray, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y Antonio Paso, entre otros, publicadas en libros, folletos y revistas editadas entre 1867 y 1920 en México y Madrid. Asimismo, se cuenta con 180 títulos de obras y sketches manuscritos y mecanografiados del género carpero y revista, en libretos que pertenecieron a apuntadores, directores, empresarios, actores y actrices. Alrededor de 73 obras pertenecen a Miguel Bravo Reyes, algunas firmadas con su seudónimo Jardiel Candela, no sólo como autor principal sino también como adaptador y coautor con Alfredo Robledo, Lázaro Lozano García, entre otros. Igualmente encontramos autores españoles, italianos y franceses como Víctor Pallerin.

El acervo está compuesto de 244 títulos con 336 ejemplares de libretos y sketches, los cuales están organizados alfabéticamente por el título de la obra. Toda la colección está registrada en la libreta, y en primer lugar aparecen los libretos y sketches y posteriormente la obra editada. La importancia de estos

materiales radica en que son textos únicos por su género revisteril y por pertenecer al periodo posrevolucionario.

Actualmente se cuenta con testimonios de los espectáculos representados, de los autores, de personajes y temas abordados durante 1920-1950. Sin embargo, contar con dicha obra permitirá profundizar en el análisis del contexto dramático y del espectáculo.

Gracias a que se cuenta con la mayor parte de la obra de un autor como Miguel Bravo Reyes nos ayudará a profundizar en el conocimiento, estudio y difusión de su obra.

2.2.2.1.3 PARTITURAS Y LETRAS - B3

 Esta colección está integrada por aproximadamente 250 obras impresas y manuscritos completos de obras musicales (partituras), partes para voces, piano, instrumentos que integran un todo (particellas), así como letrillas, textos o libretos para ser cantadas, y que contienen música para piano, voz y acompañamiento, orquesta o conjunto de cámara de óperas, zarzuelas, comedias musicales, canciones y danzas sueltas, textos de arias y canciones.

En general, los textos aparecen publicados en forma independiente por editoriales como el *Stabilimento Ricordi* en Milán, la *Casa Alemana de Música* en México, la *Viuda de Carreras* en La Habana y la *Richault* en París, entre otras.

Alrededor de un 20% aparecen en suplementos de revistas como *La moda elegante* o *El mundo ilustrado (sup. Álbum musical)*. El período de publicación que abarcan es de 1880 hasta 1950. Algunas partituras presentan el sello de propiedad de Espectáculos Bravo Reyes, Enrique Mejía o de Ernesto Mondragón.

La variedad de los géneros populares como corrido-guaracha en *Viva México* de Pedro Galindo y arreglo de José Pafumy, presentado en el Teatro Follies, las samba-rumba, danzones, conga-rumba, o blues como el de la película *La venus de fuego*, de Gonzalo Curiel. También obras clásicas como la "Lucia di Lammermoor", "La Favorita" o "El Barbero de Sevilla".

La colección se encuentra organizada físicamente por géneros musicales, lo que permitirá continuar registrando y catalogando los materiales, ya que hasta el momento se han registrado 20 títulos.

2.2.2.1.4 CATÁLOGOS Y FIGURINES PARA VESTUARIO Y BOCETOS, ESCENOGRÁFICOS - B4



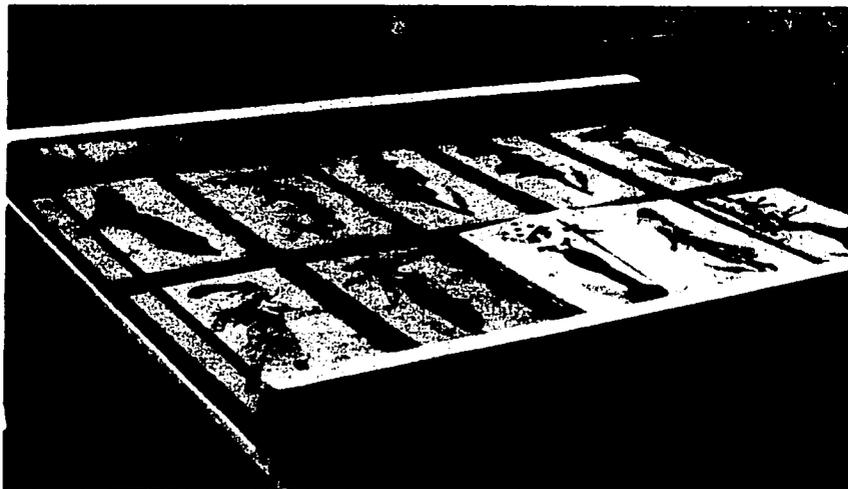
Esta colección cuenta con más de mil diseños de vestuario, armería y escenografía, contenida en distintos formatos. La colección contiene láminas a tinta, color, acuarelas; libros y albums con recortes de prensa

o fotográficos, así como revistas y catálogos con diseños y figurines de vestuario.

La diversidad de diseños cubre los más variados géneros dramáticos. Por ejemplo, diseños de vestuario para ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX (B4-1), realizados en tinta y acuarela con gran maestría; figurines con vestuario floral, frutal, etnográfico, estilizaciones de indígenas mexicanos y personajes alegóricos (B4-3). La libertad en sus diseños no descuidó el aspecto historicista de la época en que se situaba la obra, para lo cual se requería de referencias estilísticas muy variadas.

Esta es una de las colecciones más atractivas, ya que hay diseños inéditos a tinta y acuarela e impresos raros; por ejemplo, encontramos láminas sueltas dibujadas a tinta y coloreadas, conjunto de dotaciones completas de más de 40 hojas para ópera, del libro original de Racinet: trajes de la edad moderna usados en la Europa occidental de 1790 a 1840, y otras láminas de óperas alemanas poco frecuentes en la escena moderna.

Para facilitar su consulta, dentro de la Casa Bravo Reyes, la colección se ha dividido en figurines y bocetos de vestuario por una parte y bocetos de escenografía, armería y atrezzo por otra. Considerando que los libros y catálogos concentran un mayor número de diseños, se inició la catalogación de los mismos, de los cuales se tienen 15. No obstante la ubicación y organización se ha completado.



Libro de figurines y reproducciones laser de M. J. Tapía. ca.1912. CABRAC B4-f. Bocetos de vestuario realizados en tinta y acuarela teniendo por tema los inventos de principios del siglo XX.

2.2.2.1.5 CORRESPONDENCIA - B5

Al iniciarse la revisión y organización de la Biblioteca, fueron descubiertas cartas, postales, notas y recordatorios de diversa naturaleza, así como recetas de cocina, entre la variedad de documentos. Algunas estaban dentro de libros, libretas y cuadernos, otros con mejor suerte sujetadas con listones o guardados en cajas, y los menos, sostenidos a las hojas de alguna libreta por alfileres oxidados. Sin duda, el espíritu coleccionista de doña Manuela no se

podrá poner en duda, gracias al cual se podrá profundizar en la investigación histórica sobre la familia.

Se determinó dedicar exclusivamente una categoría a los cientos de cartas familiares, de amigos y de clientes dirigidos a la familia, y en particular a Manuela Reyes Paredes (MBR). Esta colección ha sido subdividida en cuatro grupos: 1) cartas familiares, 2) cartas de felicitación, por aniversarios, onomásticos o por el diseño de algún vestido, 3) cartas o notas de agradecimiento, 4) cartas o notas de condolencias y 5) invitaciones.

Hasta el momento, sólo se han identificado y seleccionado un 20% de cartas familiares. Sin embargo no se tienen contabilizadas, y como los legajos de documentos son engañosos, es difícil aproximar una cantidad.

2.2.2.1.6 PROGRAMAS DE MANO Y CARTELES - B60

 l programa de mano, desde sus primeras impresiones hacia mediados del siglo XIX, tendió a influir en el ánimo del público, por la exaltación que hacían de la obra, del dramaturgo y de algún actor destacado. La colección está integrada por 48 programas de mano y tipo cartel, cuyos espectáculos cubren obras clásicas, comedias, drama, y ópera, representadas durante los cuarenta primeros años de este siglo, en teatros como el Hidalgo, Virginia Fábregas, Palacio de Bellas Artes, así como en teatros y cines ya

desaparecidos como el Nacional, Ideal, Arbeu, cine Orfeón (hoy teatro), entre otros.

El acervo de cuarenta y ocho programas se encuentra organizado alfabéticamente por el título de la obra, y dividido en tres secciones. La primera contiene sólo las obras de Miguel Bravo Reyes, la segunda las obras representadas en distintos espacios y la última corresponde a temporadas de compañías y óperas, festivales y homenajes. El total de la colección está registrada y catalogada. En relación a los carteles se cuenta con doce títulos, de los cuales ocho han sido catalogados. Su organización es alfabética, de acuerdo al título de la obra o espectáculo que anuncian.

Dentro de la colección se cuenta con el programa de mano de la primera obra representada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes en 1934 de "La verdad sospechosa" (B6-36) de Juan Ruiz de Alarcón, con la actuación de la primera actriz María Tereza Montoya, de quien además se conserva uno de los trajes (V-59) que usó en la representación. Este programa esboza los planes de la SEP con respecto al teatro, la ópera y la música e incluye sinopsis de la obra. Se cuenta también con el programa del estreno en 1928 de "Maldita revolución", (B6-3) de Miguel Bravo Reyes, una comedia política dedicada al Gral. Plutarco Elías Calles, Presidente de la República.

Entre los materiales se encuentra el programa de mano de "Don Juan Tenorio" (B6-20), representado en 1940 por los anunciadores de la XEW y

XEWW en el Cine Máximo, con participación de Pedro de Fille, Álvaro Gálvez y Cantinflas.

Resulta obvio que documentos como programas de mano, carteles, volantes e invitaciones, que contienen información relevante, merecen rescatarse del olvido para seguir tejiendo la historia de creadores y espacios teatrales.

2.2.2.1.7 REVISTAS, PERIÓDICOS Y ANUARIOS - B7

 Los semanarios y suplementos de periódicos y revistas brindaron un espacio importante al teatro y su público. Reconocidos conocedores y amantes del teatro se convirtieron en severos críticos y exhaustivos cronistas de espectáculos como don Enrique de Olavarría y Ferrari y Armando de María y Campos, entre otros.

Aproximadamente son setenta los números de revistas y periódicos que integran esta sección de colección, los cuales se agrupan en revistas y periódicos, organizados en orden cronológico y enseguida en orden alfabético por el título de la publicación.

La colección conforma un grupo heterogéneo de documentos, es decir, existe una variedad de títulos cuyas fechas no guardan uniformidad. Más bien se trata de publicaciones nacionales y extranjeras aisladas que, por las noticias de espectáculos, estrenos y artículos monográficos, fueron de interés particular para

la familia Bravo Reyes. Por ejemplo, tenemos desde un artículo sobre el deceso de Celia Montalván (*Novedades*, 11 ene., 1958), hasta una nota sobre escenografía teatral (*El Nacional*, 29 dic., 1935).

Después de haber revisado y analizado el conjunto de los documentos, encontramos que están muy relacionados con la actividad creadora y productora de la casa, y con la actividad del dramaturgo y empresario Miguel Bravo Reyes (MRP). Por ejemplo, se tienen los dos primeros números de una revista llamada *TEEUS* de 1927 y 1928, la cual es un testimonio del trabajo de escenógrafos, tramoyistas y utileros. Contienen algunos artículos de Miguel Bravo Reyes sobre la situación del teatro de entonces, y valiosas fotografías de teatros como el Politeama, Regis, Ideal, Fábregas, Colón, etc., hoy desaparecidos.

2.2.2.1.8 LIBROS VARIOS - BS

n este apartado se ubican cuentos, novelas, poesías, chistes y adivinanzas, en libros y revistas, así como textos de diversos temas como física, química, medicina, leyes, etcétera. También se localizan libros varios de tamaño y formas diversas que sin duda fueron usados como objetos de atrezo.

Existen alrededor de 100 títulos, de los cuales se tienen organizados por género, y alfabéticamente por el título de la obra. La posibilidad de analizar en su

conjunto el acervo nos permite conocer parte de los intereses literarios de la familia y del público de ese momento, así como encontrar los vínculos de la dramaturgia de Miguel Bravo Reyes, como el uso de chistes para material de sketch o de cuentos policiacos para comedias de misterio.

2.2.2.2 ARCHIVO FOTOGRÁFICO



Es innegable que desde la invención de la fotografía hacia mediados del siglo XIX, la vida cultural se vio favorecida al poder ilustrar y reflejar las ideas, críticas y teorías del momento.

Se cuenta con una colección de personalidades artísticas de aproximadamente 400 fotografías, fechadas desde mediados del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX.

Actores, actrices, cantantes, directores, toreros, etc., nacionales y extranjeros, se presentaban en los teatros de la ciudad de México; como el tenor italiano Enricó Tamberlick (F2-74-75) en el "Guillermo Tell" de *Rossini* en 1871, o el torero Rodolfo Gaona (F2-102) en 1922, así como Lupe Rivas Cacho, La Conesa, Matheson Lang, René Cardona, etcétera.

Existen también fotografías dedicadas a la familia Bravo Reyes por Anita Blanch (F2-5), Lydia Ferrera, la lusitana (F2-24), Alfonso Ortiz Tirado (F2-55),

Giorgo Polaco (F2-61), Ricardo Tamés (F2-132), etc., las cuales son testimonio de sus amistades en el medio teatral.

Entre los tipos de materiales que se tienen, están las fotografías eléctricas, *carte de-visite*, *cabinet* y de las que encontramos mayores ejemplares son las tarjetas postales, así como algunos daguerrotipos⁴⁸, entre otros. En general, el estado de conservación del 60% del total es bueno, el restante 40% es regular, debido a la oxidación, la humedad y roturas que presentan. Sin embargo todas las fotos fueron tratadas para su limpieza con trementina y envueltas con papel glaseline (desacidificado). Toda la colección se dividió e identificó en cuatro categorías para facilitar su organización y consulta: F1 familiares y de amigos, F2 actores y de escena, F3 tarjetas postales, fotos varias y de felicitación, y F4 paisajes y religiosas. Hasta el momento el Dr. José Antonio Guzmán, Pilar Galarza, Magdalena Copca y Soledad Galván han registrado y catalogado 292 fotos de las categorías F1 y F2. Resta por inventariar alrededor de 195 fotos de las categorías F3 y F4.

Las F3 corresponden en su mayoría a tarjetas postales dedicadas a la familia Bravo Reyes y se dividieron en paisajes nacionales y extranjeros. En este grupo encontramos desde balnearios, zonas arqueológicas, edificios y parques públicos, monumentos, paisajes, etcétera.

⁴⁸ Procedimiento que permitía fijar en una placa metálica sensible las imágenes obtenidas con la cámara oscura.

También las F4, en su mayoría, son tarjetas postales comerciales, las que se han subdividido de acuerdo a su color: sepia, blanco y negro, así como coloreadas.

2.2.2.3 ARCHIVO SONORO

 Esta colección consta aproximadamente de 200 discos L.P. de 78 r.m.p., en pasta dura; grabados en uno o ambos lados, durante los primeros 50 años del siglo XX, para diversas dotaciones. Contienen arias de ópera, zarzuela, piezas sinfónicas, música para piano, canciones para voz y acompañamiento, conjuntos típicos, entre otros.

Los intérpretes varían, según los géneros, y en general son los más significativos y famosos en su tiempo. Por ejemplo, en óperas hay grabaciones de Caruso, Titta Ruffo, Chaliapin, la Besanzoni, la Galli-Curci, Fleta, Schipa, entre otros.

En música popular de los años veinte y treinta, encontramos grabaciones de Agustín Lara, Gonzalo Curiel, Juan Arvizu, José Mojica, Alfonso Ortiz Tirado, por mencionar a los más conocidos.

Los principales idiomas en que están grabados, por orden de importancia, son el español, italiano, francés, inglés, latín y alemán.

La importancia de esta colección es básica para la historia musical y teatral en México, para el conocimiento de los estilos de interpretación, para comprender

la predilección del público de ciertos autores, géneros, etcétera, y como testimonio artístico de la calidad musical de los intérpretes de antaño. Del total de esta colección han sido registrados y catalogados 50 discos, es decir un 25 por ciento.

2.2.2.3.1 INSTRUMENTOS DE REPRODUCCIÓN - G2

Con sólo una hoja de estaño, una aguda punta de acero, un diafragma vibrante y un embudo, Tomás Alva Edison construyó un aparato llamado fonógrafo hacia 1887. Con el tiempo este aparato se fue perfeccionando, y por los años veinte se pudieron hacer cosas notables en el viejo fonógrafo. Así, la empresa *Victor Talking Machine Company*, lanzó al mercado su línea de fonógrafos llamados **victrolas**, sólidos y durables que dieron la vuelta al mundo.

La colección cuenta con tres reproductores; un fonógrafo de principios del siglo XX accionado con un mecanismo de relojería, y que fue de los primeros en salir al mercado. La segunda es una victrola mecánica de cuerda, con brazo y agujas de acero, integrada a un mueble de madera, y que proviene de 1920. Por último existe un tocadiscos de cuerda de 1945.

Contar con estos instrumentos nos permite la reproducción de discos antiguos con el sonido original. Se rescatan de esta forma las gloriosas interpretaciones en disco, de los músicos de ayer, con los aparatos idóneos para su reproducción, ya que en éstos se puede alterar sutilmente la velocidad, aumentar o

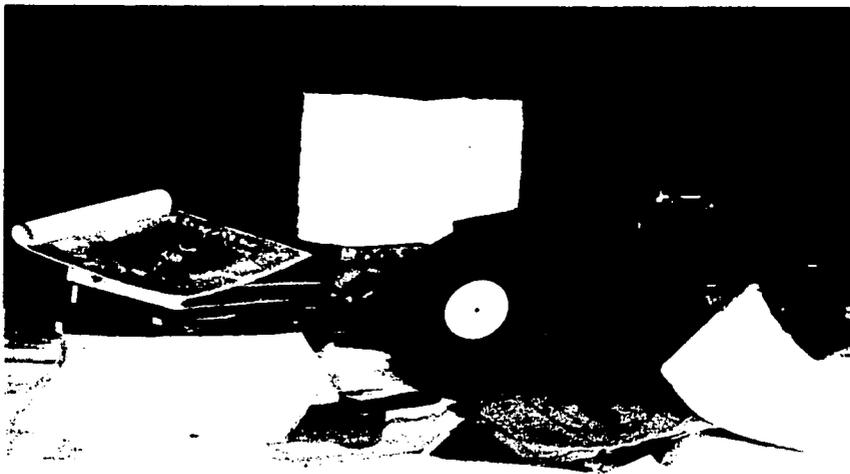
disminuir mecánicamente el volumen por medio de puertitas y otras particularidades que le confieren un sabor característico.

2.2.2.3.2 CASSETTES - G3



De 1972 a 1988, José Antonio Guzmán Bravo, realizó una serie de entrevistas a Manuela Reyes Paredes (Manuela Bravo Reyes), con el fin de contar con el testimonio oral de la historia de la Casa Bravo Reyes. De esta forma, se conformó un acervo de 8 casetes de 60 minutos, grabados por ambos lados. Está prevista la transcripción en su totalidad de las grabaciones; por el momento no se han catalogado estos cassettes.

La información es rica y variada, ya que doña Manuelita era una gran conversadora y poseía una memoria prodigiosa. Da detalle de sucesos notables: el derrumbe del Teatro Nacional, estrenos de teatros, funciones memorables, incendios y tragedias de establecimientos teatrales, circos, carpas, etcétera; observaciones acerca del sentido dramático del vestuario y útiles usados en escena, así como la autenticidad y propiedad de una puesta historicista, alegórica o simbolista.



Archivos bibliográficos, fotográficos y sonoros de la Casa Bravo Reyes.

2.2.3 Complementos - C

Carte indispensable del conjunto de vestuario lo constituyen ciertas prendas, útiles o elementos que lo completan, dando un carácter particular al personaje: abanicos, impertinentes⁴⁹, guantes, zapatos, botas, lentes, sombreros, golas, capas, tabardos⁵⁰, faltriqueras⁵¹, cinturones, castañuelas, etcétera.

⁴⁹ Antejo con manija que solían usar las señoras.

⁵⁰ Prenda de abrigo, ancha y larga, de paño tosco.

⁵¹ Cinturón con bolsita, que servía para sostener la espada o el florete.

La variedad de complementos diseñados para ser reemplazados y combinados en diversas formas, permitían la adaptación a nuevos trajes, obras o contextos escénicos y permitían una rápida integración de un personaje según sus características de talla, altura, entre otros.

Aunque en sentido estricto, las armas y joyas también son complementos, por sus materiales, conservación y características de almacenamiento han sido clasificadas en colecciones independientes.

2.2.4 ESCENOGRAFÍA - E

a escenografía, durante el período en que la Casa Bravo Reyes tuvo su época de mayor auge, era la base de toda acción teatral, la que situaba el sentido de toda puesta en escena, que respondía a las exigencias físicas requeridas para la referencia espacial, temporal y situacional de la obra, y que ofrecía al espectador los medios para el reconocimiento y localización del espacio textual y escénico.

Integrada por telonería y atrezzo, la colección de escenografía posee piezas únicas y características de las utilizadas en las representaciones teatrales mexicanas de principios de siglo XX, así como un acervo de telonería especialmente diseñado y realizado para la ópera "Ambrosio o la fábula del mal amor", de José Antonio Guzmán, en 1990.

De especial importancia dentro de la colección, son los decorados en papel manila pintados a mano, a base de rompimientos, telones de boca, teletas, piernas, fondos, fermas, trastos y otros elementos, que al presentarse en conjunto provocaban la recreación de espacios tridimensionales y que con la iluminación escénica lograban su efecto y unidad. Eran espacios realistas muy bien documentados en lo histórico y en lo geográfico, o bien elementos escenográficos como animales o automóviles, que por el peligro de ser insertados físicamente dentro de la puesta en escena eran representados a través de decorados que permitían lograr los ambientes adecuados sin elementos auténticos.

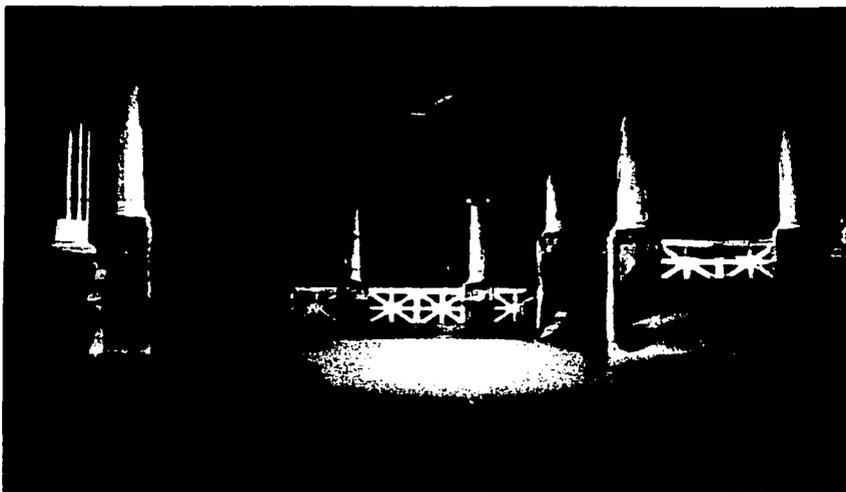
Así mismo, espacios irreales de un gran sentido decorativo, por la variedad de elementos, formas o riqueza de detalles eran elaborados en papel manila, sin embargo, dentro de la colección destaca un particular decorado en tela, único en su tipo, bordado con lentejuela y de excepcional factura, que resalta las líneas principales de un bosque, pero de una irreal y magnífica presencia escénica.

Con el naturalismo escénico, se exigió que hasta el más pequeño detalle fuera exacto - aunque no precisamente auténtico -, y se incluyeron en la escenografía elementos plásticos que dieran la impresión de realidad.

Los objetos escénicos ayudaban a reconstruir un ambiente con todos sus elementos, siendo el atrezzo el conjunto de accesorios que complementaban el decorado de una escena, existe dentro de la colección de escenografía, una amplia variedad de éstos. Desde objetos auténticos, hasta los creados especialmente con

fin escenográfico, decorativos o de mano, de fabricación nacional o de casas atrecistas italianas (como la Rancatti de Milán), la colección se integra por un gran número de piezas únicas.

De esta forma, la colección de escenografía, se divide en tres partes o clasificaciones genéricas: La primera (E1) que es la de telonería y que comprende un total de 8 telones de boca de finos brocados y terciopelos, y 39 cuadros escenográficos en papel o tela, de diferentes técnicas, épocas y estilos. La segunda es la de atrezzo bidimensional (E2) y la tercera, la de atrezzo tridimensional (E3), las cuales aún no han sido investigadas en su totalidad.



Decorado del incendio de Roma (telón de fondo y rompimientos), Temple sobre papel kraft. Miguel Bravo Reyes ca. 1930. Se presenta el Palacio de Nerón o *Domus Aurea* con sus columnas jónicas, balaustradas y jardines en cuyo fondo se suscrita un efecto de veladura: al aplicársele la luz escénica, de intensidad creciente, éste produce una vista de la ciudad de Roma en llamas.

2.2.5 Joyería - J



colección integrada por piezas únicas de fantasía y de gran efecto teatral, que como complemento especial del vestuario ayudaban a lograr el estilo y ambiente de la escenificación, causando un efecto a distancia, logrando enfatizar los caracteres, rango y clase social de los personajes.

El brillo dramático y la calidad escénica de coronas, brazaletes, toisones, diademas, etc., con pedrería y ornamentación llamativa, así como de piezas pequeñas de aderezo como anillos, aretes, dijes, fistoles y prendedores entre otros, sorprenden hoy día, por sus diseños, colores, detalles y profusión de elementos.

Una colección de este tipo es relevante no sólo por la calidad de sus materiales, sino por su referencia y adecuación a diversos géneros escénicos, como la ópera, el teatro historicista, alegórico, de revista y folklórico nacionalista.

La colección completa se encuentra en la casa de Empresa, aunque no ha sido registrada en su totalidad y está integrada por un primer grupo consecutivo de objetos de tamaño mayor como coronas, toisones, manillas, tiaras, cinturones, etc., de aproximadamente 80 piezas, y un segundo grupo de unos 400 objetos pequeños, que se subdivide por géneros a partir de la clasificación **J63** hasta la **J71**: prendedores, anillos, aretes, pulseras, joyería de gitanas, dijes y medallas, adornos para cabello, collares y gargantillas, y fistoles y mancuernillas.



Colección de joyería. Algunas piezas provienen del estreno en el Teatro Nacional de la ópera "Aída" en 1877, otras proceden de diversas puestas en escena entre los años veinte a cuarenta.

2.2.6 MATERIALES E INSTRUMENTOS DE TRABAJO - M

El taller de Manuela Reyes Paredes (Manuela Bravo Reyes) llegó a concentrar una gran variedad de materiales para la confección de vestuario, que hoy día permite la restauración de los mismos con elementos originales. También se encuentran los muestrarios originales e instrumentos de trabajo, entre los que destacan una máquina de coser Singer, moldes para antifaces, patrones, maniqués, planchas, etcétera. Representan un

conjunto de objetos de gran valor histórico, los cuales permiten vislumbrar los modos de producción de algunas piezas de vestuario.

Hasta el momento, ha sido clasificado aproximadamente el 60% de esta colección, del cual, un 10% ha sido seleccionado, registrado e integrado en planillas de identificación, y el otro 40% ha sido seleccionado por tipos de materiales para integrar las diferentes clasificaciones genéricas, labor ardua que permitirá la fácil incorporación de los materiales que aún se encuentran en la casa de Dolores sin clasificar. Las clasificaciones genéricas son las siguientes:

M1- Broches, **M2-** Hebillas, **M3-** Botones, **M4-** Pedrería, **M5-** Encajes, **M6-** Máquinas e instrumentos mecánicos, **M7-** Maniques e instrumentos no mecánicos, **M8-** Moldes y patrones, **M9-** Abalorio, **M10-** Lentejuela, **M11-** Galones, **M12-** Hilos y cordones, **M13-** Flecós, **M14-** Cintas y listones, **M15-** Tiras, **M16-** Plumas, **M17-** Apliques, **M18-** Objetos de metal, **M19-** Mercería, **M20-** Retacería y telas.



Mostrario de hebillas de procedencia francesa.

2.2.7 TÍTERES Y MUÑECOS - T

 Los títeres, vehículo privilegiado de comunicación escénica, y manifestación artística de raíz popular, tienen su representación dentro de las colecciones de la Casa Bravo Reyes. La colección es una muestra representativa del arte titiritero mexicano de las cuatro primeras décadas del siglo XX. En esta colección existen ejemplares de madera, papel maché y barro, con vestimenta y adornos ricamente elaborados, sin perder ningún detalle, y de diversos personajes, algunos de obras como "Don Juan Tenorio", "Simbad el Marino", o de tipo popular mexicano como mariachis y "Cantinflas".

El repertorio dramático de estos títeres consistía en obras cortas del Siglo de Oro Español, comedias de magia, dramas de capa y espada, sainetes políticos, *sketch*, obras fantásticas de aventuras, interludios de óperas, etcétera.

Treinta y siete títeres articulados que se mueven por medio de hilos, 10 pequeños títeres de barro, una variedad de veintisiete muñecos de diferentes tipos y un juego de sillería para teatro guiñol, conforman la colección, preservada contra polilla y carcoma,⁵² limpia y registrada en su totalidad.

Se cuenta también con un teatrino para los títeres de madera grande (de 46 cm.) y otros teatrinos en cartón para los más pequeños de barro y papel.

⁵² Insecto coleóptero muy pequeño, que roe la madera.

2.2.8 VESTUARIO - V

Va más significativa e importante de las colecciones del acervo de la Casa Bravo Reyes es la de vestuario, elaborado en su gran mayoría por Manuela Reyes Paredes (Manuela Bravo Reyes) en su taller de costura y bordado del callejón de Dolores. En la época de auge de la Casa (1920-1940), este taller, llegó a constituirse por seis costureras, dos bordadoras y una bordadora "de lo fino" para piezas especiales.

El servicio continuo a teatros como el Colón, Ideal, Arbeu, Fábregas, Hidalgo, Tívoli, Politeama y Carpas, requería de una organización de la producción que diera cauce a las demandas constantes de obras nuevas (un promedio semanal de seis) y a las reposiciones de obras clásicas.

A pesar de las presiones de tiempo, la factura de estas piezas de vestuario resulta sorprendente hoy en día, ya que están realizadas en terciopelos, rasos, sedas, brocados, damascos y otras telas, ricamente bordadas y engalanadas con hilos de plata y oro, lentejuelas, chaquira y azabache, que en la luz escénica cobraban efectos a distancia.

También hay otro vestuario más modesto para conjuntos y comparcería, así como el realizado sobre encargo y al gusto del cliente, para espectáculos de teatro

popular religioso como el de la Semana Santa de Ixtapalapa o la Danza de Santiagueros, o bien, para compañías itinerantes de carpa, comedia, drama u ópera.

De los más de 3,000 trajes conservados, hay algunos de historia particular que merecen ser destacados ya por su factura, antigüedad, calidad o por haber sido usados por algún notable personaje de la escena; por ejemplo, el traje usado por María Teresa Montoya en el estreno del Palacio de Bellas Artes con "La verdad sospechosa" de Juan Ruiz de Alarcón (V-57) o los empleados por María Guerrero (V-2) y Fernando Díaz de Mendoza en su puesta en escena de "Locura de Amor" de Tamayo y Baus, o el usado en la "Aída" por Enrico Caruso en el papel de Radamés (V-65) en su temporada de octubre de 1919 en la Plaza el Toreo, o el usado por Lucha Reyes en su beneficio en el Teatro Politeama (V-7).

También hay muestras únicas de vestuario teatral del siglo XVIII procedentes del Coliseo Nuevo (V-29 y V-30), perturbadores conjuntos de romanos y judíos diseñados con una gran libertad en el manejo del color, los apliques y efectos de botonería para ser admirados a la luz del día a gran distancia (V-67, V-68, V-69).

A la fecha se han inventariado un total de 3600 piezas de vestuario, de las cuales se ha hecho una selección de las mejores o más representativas, y que han sido trasladadas a la casa de Empresa. De estas, se han registrado y fotografiado 267 trajes, los cuales se han guardado en cajas de cartón con sus protecciones

contra la acidez, la polilla y la humedad, y que constituyen el grupo de piezas tipo seleccionadas para ser mostradas en exposiciones.



CABRAC V- 65 Túnica del s. XIII a.C. confeccionada en brocado blanco, satén amarillo, morado y rojo, bordado con hilos de seda, pedrería, galón, y flecos de oro; apliques de chaquira de los indios tubares. Tira brocada con pedrería y azabaches. Traje confeccionado para el personaje Radamés de la ópera "Aída" por Manuela Bravo Reyes ca. 1919.

CAPÍTULO III

JOYAS DEL VESTUARIO TEATRAL MEXICANO

3.1 LA AVENTURA COMIENZA



sta aventura comenzó como toda puesta en escena, con un trabajo de reconocimiento con el objeto a trabajar, en este caso con la Colección de Vestuario y Atrezzo Teatral Bravo Reyes.

El trabajo empezó a gestarse un día cuando mi compañera de generación Soledad Galván me invitó a conocer dicha acervo, debido a que el aún Mtro. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri⁵³ mencionó en su clase de Teatro Mexicano que solicitaban personas en una colección de vestuario para realizar el servicio social. Juntos con Soledad, nos dirigimos a la calle de Empresa en Mixcoac, actual sede de la Casa Productora y, después de una entrevista un tanto cuanto rápida y escueta, nos presentaron con el pequeño equipo de trabajo, integrado por el Dr. José Antonio Guzmán, Gabriela Ibarra, Pilar Galarza y Crescencio Hernández.

El Dr. Guzmán nos preguntó si nos interesaba laborar en el proyecto que se estaba gestando en ese entonces. La respuesta no se hizo esperar, después de ver y

⁵³ Posteriormente Mro. Alejandro Ortiz presentó su trabajo recepcional para conseguir el grado de Doctorado.

tocar⁵⁴ una de las muchas joyas teatrales con las manos, y poder oler y sentir la textura de una de las piezas importante para la historia del teatro en México, nuestra respuesta fue afirmativa.

Al día siguiente nos presentamos puntualmente para así comenzar con el trabajo que nos esperaba en dicha colección. Nuestra primera encomienda no fue nada fácil, debido a que la Colección, para ese entonces (junio de 1996), contaba con una beca otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y por el Instituto de Cultura de España, y se tenía que entregar un informe de las actividades y avances realizados por la Casa Bravo Reyes, así como el proyecto de exposición que originalmente se llamaba “**Presencia del Teatro Español en México a través de la Casa Bravo Reyes**”, título que con el paso del tiempo se fue transformando.

Originalmente era otra idea de exposición, una iba a ser la de Bellas Artes y otra de *La presencia del teatro español en México*; al final terminó siendo la misma, [...] se llamó *Joyas del vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión*, pero presentaba iguales rasgos característicos de influencia española en el teatro mexicano.⁵⁵

La primera actividad en la cual participé directamente, era el entregar una evaluación de los avances en el rescate, registro, catalogación y restauración del

⁵⁴ Recuerdo que en esa ocasión el Dr. Guzmán mencionó que serían pocas las veces que un actor joven tuviera entre sus manos una joya teatral como estas en mucho tiempo.

⁵⁵ Anexo. Entrevista con Gabriela Ibarra.

acervo conservado en dicha colección, por lo que empezamos a registrar pieza por pieza de vestuario, utilizando una ficha de documentación elaborada por Pilar Galarza (Bibliotecóloga) y Gabriela Ibarra (Historiadora del arte):

Pues ahí fue un proceso bastante complicado, porque ya tenía detectado el universo de la colección, que no solamente eran documentos sino todos estos objetos desde un busto, desde un boceto escenográfico, un óleo, todo lo que implicaba el material del taller de la tía, estaba compuesto por botonera, listones, encaje, chaquiras, lentejuelas, hilos de oro, hilos de plata, en fin, entonces es cuando se empieza a plantear el elaborar el proyecto que nos pudiera permitir presentar esto a alguna institución que nos apoyara o que nos financiara económicamente, y poder formar un catálogo que reflejara la información digamos concisa, [...] existe en el medio bibliotecológico sistemas internacionales que son utilizados en bibliotecas que no solamente tienen documentos sino que también llegan a tener objetos, lo que se conoce como las Reglas de Catalogación Angloamericanas segunda edición, [...] que tienen divididos en varios capítulos el tipo de material a catalogar, [...] cuando planteamos el proceso de elaborar el proyecto mencionamos por ahí en algún apartado que las fichas se presentarían en un catálogo de la colección que tendría fichas que describiera parte de todo el universo que hay en la colección, porque obviamente son muchas las piezas y no todo podría estar en el catálogo, pero sí lo más representativo, [...] porque también contamos al mismo tiempo con las Normas de Catalogación y Descripción del ICOM (*Institute for Conservation and Organization for Museum*). [...] Ahora por otro lado José Antonio que es muy meticuloso y detallista; él quería que toda la información quedara registrada en una ficha, entonces de pronto era difícil poder convencerle que había una serie de información que no era necesaria en este momento, que a lo mejor se debería consignar, pero no manejarlo para el catálogo. [...] Se decidió combinar la descripción catalográfica de los objetos, porque se

tenía que contemplar lo que en bibliotecología se conoce como de clasificación.⁵⁶

Finalmente las fichas se elaboraron llevando el siguiente orden y criterios: Número de inventario, clasificación genérica, nombre del objeto, número de piezas, ubicación (Yacimiento /cuarto /mueble /casillero /caja)⁵⁷, material, color, técnica, estilo/época, decoraciones o marcas, medidas, una pequeña descripción del objeto, el estado de conservación, el estado o los procesos de restauración, el autor, el título, lugar, fecha, procedencia, observaciones e historia de la pieza si se conocía.

Poco a poco fuimos conociendo y valorando todo lo que había en la Colección, y por ende el trabajo fue aumentando conforme pasaban los días, pues ya nos quedaba poco tiempo para entregar dichos informes y todavía faltaban muchas cosas.

Seguí registrando y preparando las piezas, junto con Soledad (sin dejar de asombrarnos con las joyas que poco a poco íbamos descubriendo, así como investigando todo lo referente a la historia del vestuario, para obviamente poder hacer un registro confiable y preciso). Todo el material registrado se fotografiaba durante los fines de semana.

⁵⁶ Anexo. Entrevista con Pilar Galarza.

⁵⁷ La ubicación era la nueva asignada tanto en la casa de Empresa como en la casa de Dolores.

Las sesiones fotográficas se realizaban en un cuarto acondicionado como estudio, de la azotea de la Casa de Empresa⁵⁸ por las mañanas, para aprovechar la luz natural del sol, debido a que no contábamos con equipo fotográfico profesional, debido al poco apoyo económico, pero el cual no nos impedía sacar las placas (diapositivas y fotofrañas), para el archivo gráfico de la misma Colección.



Preparativo de un de los vestidos previamente registrado para ser fotografiado. De izquierda a derecha: Dr. José Antonio Guzmán, Soledad Galván y Emilio Rebollar.

⁵⁸ Ahora es la bodega donde se resguarda toda la colección bibliográfica, fotográfica y fonográfica de la Casa Bravo Reyes.

Mientras Soledad y yo vestíamos a los maniqués con los trajes previamente registrados, José Antonio Guzmán y Gabriela Ibarra sacaban fotografías y diapositivas necesarias de cada traje así como algunos detalles del mismo, que nos permitían saber el estado de conservación de las piezas, anotando dicha información en las fichas de registro previamente elaboradas; para posteriormente, junto con Crescencio Hernández y Pilar Galarza, pasar a restaurar las piezas en la medida de lo posible, así como seguir con el registro y catalogación de las piezas restantes.

2.2 NO TODO ES COMO LO PINTAN

Conforme pasaban los días, las experiencias y conocimientos que adquiríamos iban en aumento, pero también nos íbamos enfrentando un poco a la realidad de todos los profesionales; el exceso de cortesía y amabilidad que predominaban en un principio hacia los nuevos integrantes iban disminuyendo conforme nos consideraban parte íntegra de un equipo que, cada vez, tenía más presión por entregar los mencionados informes y reportes de avance tanto al FONCA como al Instituto de Cultura de España. Por tal motivo me tuve que poner al corriente tanto de la metodología empleada, así como de la información que habían adquirido en el período que antecedía a mi llegada, el cual

cabe mencionar que no fue tan difícil, debido a que ya se contaba con toda una estructura metodológica muy bien diseñada, aunque claro no faltaban las diferencias naturales de un equipo multidisciplinario. Gabriela Ibarra nos comenta un poco de cómo fue ese principio:

[...]creo que fue en el 94, en agosto del 94, si, empezamos después de una mini exposición que se había hecho en la misma casa de Empresa, [...] y empezando a hacer un sistema de registro básico sin ninguna investigación previa, sin saber que realmente se necesitaba, de hecho estas fichas que se empezaron a hacer son las viejitas, ¡famosas!, que se estuvieron engrapando a las fichas que se hicieron ya con el sistema nuevo; esa fichas que nada más decían que era vestido, que era traje de hombre o de mujer, de qué siglo y de todas esas cosas; ese fue el sistema que empezamos a hacer, porque todavía no se hizo una investigación de realmente qué se necesitaba, fue muy pobre, pero nos sirvió mucho porque nos empezamos a involucrar con la colección, ni Crescencio ni yo que éramos quienes estábamos trabajando entonces, teníamos mucha idea de cómo se llamaban las piezas; y se empezó a hacer, pero al vaporazo [...] y entonces entró Pilar, en la Biblioteca, y fue cuando empezamos a plantear la idea de una beca del FONCA para rescatar todo y hacer el catálogo. [...] Esto fue casi un año; y hasta el 95 volvimos a meter la beca del FONCA. Todo este tiempo se siguió trabajando y sobre todo se siguió trabajando con vestuario, con esas piezas que estaba en el closet, que se tenían que empezar a guardar; las mejores piezas que José Antonio ya había seleccionado alguna vez en las cajas viejitas. Ésa fue la base de todo, en Dolores casi no trabajamos en un principio. Íbamos a trabajar los sábados pero mas bien a recoger, no tanto a hacer un inventario sino a empezar a acomodar, porque todo estaba hecho un revoltijo espantoso. Se hicieron paquetes por trajes y no se hizo mayor inventario mas que, [...] por ahí hay una libreta viejita de un paquete de trajes militares y no dice cuantos, ni de que tipo, ni de que color, ni de que nada, eso

fue lo primerito que se empezó ha hacer. Y luego ya nos ganamos la beca del FONCA. [...] Afortunadamente nos la dieron, aunque era poquito el presupuesto, porque con eso se pudo empezar entonces sí a replantear el todo el sistema de registro de todas las colecciones, y fue cuando ya se hizo todo el sistema actual que se pensó en la ficha 1 que era para objetos incluyendo vestuario, la 2 era para biblioteca y la 3 para fonoteca, pero eso lo hicimos conjuntamente y a partir de lo del FONCA [...] y después ya te tocó a ti la última parte; o sea estuvimos trabajando mucho ese año para poder adelantar un poco en todas las colecciones, fue cuando empezamos con lo de títeres que se acabó, con escenografía que nos fuimos al Teatro de las Artes para sacar las fotos y ponerles numerativos.

El trabajo se iba complicando conforme pasaban los días, y ya no sólo bastaba conocer de teatro, sino que también teníamos que investigar varios temas como la historia del vestuario, de las armas y armaduras, sobre títeres, escenografía, atrezzo, música, tener nociones de fotografía e incluso de restauración y conservación de distintos materiales.

Desafortunadamente el mal entendido manejo de responsabilidad, aunado a la gran presión que sufría el equipo en su totalidad, iba provocando en la mayoría de los colaboradores del grupo conformado con anterioridad, fueran descargando en los prestadores de servicio social, un exceso de responsabilidades y trabajo, que debido a la escasa experiencia en dicho campo laboral provocara un cierto malestar y descontento – que con sólo haberlo platicado, como posteriormente se hizo, hubiera resuelto más rápido el malentendido –, quejándonos de la puntualidad que se nos exigía, pero que algunos de los antes mencionados no cumplía, de las largas

horas de trabajo que se pedía al equipo en general y que sólo nosotros cubríamos en su totalidad. Pero a la vez también nos dejaba la enseñanza de lo difícil, mas no imposible de trabajar en equipo, de respetar a todos y cada uno de los integrantes del mismo, valorando el trabajo que desempeñan y criticando objetivamente las deficiencias que se puedan tener, para poder llevar a feliz término el trabajo que se desempeña.

Afortunadamente no hay plazos que no se cumplan, ni cuerpos que los aguanten, y el día de la entrega de los reportes llegó al cabo de mes y medio de nuestra llegada e integración al equipo de la Colección Bravo Reyes. Ese día fue muy especial, ya que se nos había citado dos horas antes de lo acostumbrado para poder terminar de pegar las últimas fotografías en los ejemplares que se iban a entregar principalmente al FONCA en ese día. Alrededor de medio día, José Antonio estaba dando las últimas correcciones a los textos de las carpetas, y así poder dar una mejor explicación del trabajo realizado a los directivos de dicha Institución, sonó el teléfono y al contestarlo nos enteramos no con mucho agrado que era la secretaria del director del FONCA (en ese entonces Rafael Tovar y de Teresa) para cancelar la cita con media hora de antelación y posponerla una semana; tiempo suficiente para haber hecho el trabajo de manera más desahogada, si se nos hubiera avisado por lo menos con un día de anticipación.

3.3 LA PREPRODUCCIÓN



urante el tiempo posterior a la entrega de los reportes de avance de las actividades realizadas por la Casa Bravo Reyes durante el período 95-96, se siguieron registrando, limpiando, catalogando, fotografiando y restaurando la gran cantidad de vestuario, armería, atrezzo, complementos, los materiales que se tenían seleccionadas en la casa de la calle de Empresa, para posteriormente pasarlos a su restauración.

El proyecto que originalmente se llamaba **“La presencia del Teatro Español en México a través de la Casa Bravo Reyes”**,⁵⁹ poco a poco se fue transformando en **“Joyas de vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión”**; cosa que influyó en la decisión de otorgar como sede de dicha exposición al Palacio de Bellas Artes, además de la constatare insistencia del Dr. José Antonio Guzmán por conseguir dicho espacio, argumentando que no era posible que se estrenara la exposición primero en España y después en México.

Tal modificación al proyecto anterior obligaba al equipo de trabajo a replantear todos y cada uno de los cuadros temáticos que se habían propuesto,

⁵⁹ Título asignado con el apoyo del Ministerio de Cultura de España, pero al cual no le afectó el cambio de proyecto, ya que les era más interesante ver no sólo el teatro español que se hacía en México, sino también el demás teatro que se hacía en México durante dicho período histórico.

quitar algunos o aumentar otros, a buscar nuevas piezas de la misma colección para poder abarcar la mayoría de los géneros teatrales que se hacía en el México de la primera mitad del siglo XX.

Para lograr el objetivo de la nueva exposición se aumentaron las visitas a la casona ubicada en el callejón de Dolores, donde una vez vestidos apropiadamente para visitar esa gran cápsula del tiempo,⁶⁰ poder seleccionar las nuevas piezas que integrarían los nuevos cuadros temáticos a trabajar. Cabe mencionar que el trabajo que realicé en la casa de Dolores era una verdadera experiencia de arqueología teatral, ya que después de atravesar un pequeño vano el cual no obligaba a agacharnos y subir por unas estrechas escaleras, ante nuestros ojos se encontraba una gran cantidad de bultos con vestuario de todas las épocas y estilos, espadas, libros, hojas sueltas, así como cualquier cantidad de materiales esparcidos por todo el piso de duela, los entrepaños de madera apolillada, y roperos de la vieja casona del siglo XVIII, junto a kilos y kilos de polvo, humedad e historia teatral.

Era sorprendente descubrir verdaderas joyas de vestuario intactas junto a otras prendas que la humedad y la polilla, aunadas a décadas y décadas de olvido, habían hecho estragos irreparables, encontrar legiones enteras de romanos donde las bajas eran contadas, junto a militares españoles donde sólo menos de la mitad estaban en un estado aceptable para su posible restauración; encontrar catrines de

⁶⁰ El vestuario apropiadamente sugerido era: ropa cómoda que no nos importara ensuciar, aunque literalmente se pedía ropa viejita, tenis, guantes, gorra, paliacate y cubre bocas.

pipa y guante con agujeros en los pantalones y levitas, junto a cupletistas a las cuales sus trajes de seda y terciopelos les faltaba el glamour y belleza que las caracterizaba en las carpas populares del México porfirista. Tropezar con libretos y programas de mano que databan de principios de siglo XX, junto a medicamentos caducados hacía ya por lo menos cincuenta años.

Para la selección precisa y correcta estuve registrando junto con Gabriela Ibarra en una libreta todas y cada una de las piezas que se consideraban rescatables y desechar las demás, también acomodamos las piezas seleccionadas en los entrepaños y roperos previamente limpios y marcados con el tipo de vestuario que se debía almacenar.

Así, poco a poco, la bodega del antiguo Callejón de las Damas iba tomando un poco del aire que seguramente había tenido cuando estaba en su época de mayor auge.

Una vez aceptado el proceso de selección en Dolores por el Dr. Guzmán, Crescencio Hernández y Gabriela Ibarra, las piezas escogidas para la exposición se llevaban a la casa del rumbo de Mixcoac, para que las registrara y catalogara junto con Soledad Galván, pasarlas por un primer proceso de limpieza, el cual consistía, en sacudirlas quitando el exceso de polvo, aspirarlas y posteriormente empezar a hacer una limpieza y restauración más específica de cada una de las piezas.

El proceso de restauración fue complicado, ya que ninguno de los que trabajábamos en la colección teníamos los conocimientos necesarios para realizar la rehabilitación indispensable; por lo que se tuvo que contactar con una persona de la Escuela de Conservación y Restauración del INBA, quien nos enseñó los procedimientos para la restauración y conservación de todos y cada uno de los materiales que conformaban las diferentes colecciones. La restauración del vestuario fue de las más precisas, ya que contábamos con los materiales originales con los que se habían confeccionado las piezas. Nos enseñó a quitar las manchas pequeñas de las piezas de algodón o seda⁶¹, desprendiéndolas primero de la pieza completa, y sumergirlas en una solución jabonosa, para posteriormente volverla a unir a la pieza, utilizando las mismas puntadas con las que originalmente de había unido.

Para la conservación del vestuario en su totalidad, así como de las colecciones de biblioteca, complementos, materiales, títeres, y joyería, las piezas se envolvían en papel *glasin* (papel libre de ácidos), y colocarle pequeñas bolsitas de sílica gel (para libarlos de humedad) y de clavo (capullo seco de la flor del clavero para ahuyentar la polilla), para posteriormente guardarlas en su cajas forradas en su interior de papel *glasin* pegado con micropore, y no tener las piezas guardadas contacto directo con el cartón de la caja la cual no estaba libre de ácido. También

⁶¹ Cabe aclarar que las piezas de seda sólo se tenían que remojar sin tallar, para evitar que el textil comenzara a abrirse.

aprendimos a limpiar las piezas de metal con un ácido rebajado, en el caso de las armaduras y espadas, y en el caso de las piezas de metal pequeño, con bicarbonato y limón.

Con este pequeño pero intensivo curso de restauración, además de consultar *El Libro de la Restauración* de Johanna Theile, lo principal que se nos enseñó fue el respetar al máximo tanto el objeto en sí, como los materiales originales de la pieza a tratar, comencé a cambiar chaquiras, lentejuelas, canutillos y papelillos en mal estado por unos en mejor estado, hacer la técnica *regis⁶²* en las piezas de seda y terciopelo que se estaban abriendo o ya con agujeros, cambiar piezas completas de tela o aplicaciones, tratando de respetar el tipo de puntadas con las que se habían confeccionado, para que las piezas próximas a exponerse lucieran lo mejor posible y así pudieran ser mejor apreciadas por el público que asistiera a la exposición.

Mientras tanto José Antonio Guzmán seguía documentándose y preparando los textos que estarían en los cedularios de sala, así como toda la información que estaría contenida en el catálogo de la exposición, además de tener reuniones constantes tanto con el equipo de trabajo de la Casa Bravo Reyes, como con los directivos del Museo de Bellas Artes para acordar los tiempos, espacios y dinero disponibles para la realización de la exposición.

⁶² O zurcido invisible, el cual consiste en unir los textiles abiertos haciendo una especie de rejas muy unidas tanto horizontal como vertical.



Estado en que se encontraba una de las habitaciones donde se localizaban los materiales en la Casona de Dolores. En el mismo estaba la totalidad de los cuartos de dicha casa, después de más de cuarenta años de abandono.

3.4 PRIMERA LLAMADA, PRIMERA

Poco a poco ese gran rompecabezas llamado “**Joyas del vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión**”, iba tomando forma, la guía de exposición casi estaba terminada, y las fichas de registro servían de base para tomar la información de las cédulas de las piezas a exponerse, así como del catálogo de obra.

La exposición se dividió en los siguientes cuadros temáticos :

1. **Taller de costura de Manuela Bravo Reyes c. 1936** (Reconstrucción del taller de costura de doña Manuela Bravo Reyes,; muestra de materiales de confección, instrumentos de trabajo, diseños de vestuario y elementos contextuales).
2. **Ballet virreinal ca.1646** (Representación de la "Danza de los seises" en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México).
3. **La ópera romántica italiana ca. 1890** (Representación de la escena final de la ópera "*Un Ballo in Maschera*" de Verdi. Los invitados a este baile de máscaras eligieron disfrazarse de personajes de otras óperas).
4. **El teatro musical: géneros chico, ínfimo y sicalíptico 1920-1950** (Representación de personajes de la revista musical con obligadas cupletistas y bailaoras españolas o cubanas, el sainete mexicano, el vodevil, el burlesque y el skeche).
5. **Drama romántico y comedias de magia ca. 1880** (Representación de la escena final del "Don Juan Tenorio" de José Zorrilla, ubicada en la segunda mitad del siglo XVI).
6. **Teatro popular religioso indohispano s. XVI-XX** (Representación de personajes del cuadro de "la sentencia" en la Pasión de Cristo).

7. **Teatro Historicista en prosa ca. 1900** (Representación de la escena 5 del acto IV de "Locura de amor" de Manuel Tamayo y Baus. Palacio de Condestables de Castilla, Burgos, 1506).
8. **Ballet- Pantomima 1990** (Representación de la Zarabanda del Señor Santiago. Danza misional evangelizadora en contexto vagamente postmoderno).
9. **Misceláneo escénica 1920-1950** (Selección de piezas con características particulares en espacios individualizados).

Con esta información – la cual posteriormente dio origen a nuestro guión de exposición - se iban preparando los espacios museográficos ideales para su montaje, fuimos al Palacio de Bellas Artes para tomar medidas de los espacios que se requerían para la exposición; se pensaba en la escenografía idónea tenía que acompañar al vestuario seleccionado, así como la ambientación pensada originalmente para la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes :

[...] José Antonio por ejemplo tenía ideas muy claras de lo que quería que posiblemente no eran museográficamente atractivas, [...] entonces creo que también a pesar de lo importante que pudo haber sido coordinar museográficamente el montaje de la exposición y diseñar todo lo que era el guión, más bien fue ponerlo en orden [...] porque además fue una exposición que se planeó realmente en seis meses a pesar de que existía una idea anterior.⁶³

⁶³ Anexo. Entrevista con Gabriela Ibarra.

Faltaban pocos meses para la inauguración de la exposición, y sólo había disponibilidad de espacio para el mes de diciembre⁶⁴, aunque ofrecían espacios alternativos para la realización de dicho evento.

[...] se había insistido mucho en Bellas Artes precisamente porque era importante, nos habían propuesto antes San Ildefonso, el Centro Nacional de las Artes, otros espacios que si bien tampoco son cualquier cosa, no son lo mismo que el Palacio, [...] la renuencia fue no tanto por la institución sino por la gente que está al cargo. Agustín Arteaga no sólo era el Director del Museo sino también Director Nacional de Artes Plásticas, y él nos dijo *bueno la única solución es que no sea en la sala nacional y vamos a dar un tour para ver en donde más se puede hacer.*⁶⁵

Después de varias discusiones y reuniones constantes con los directores de Bellas Artes, se aprobaron los nuevos espacios y obviamente el guión museográfico se tuvo que transformar para podernos adecuar a los nuevos espacios:

[...] nos dieron la sala internacional, que realmente no pertenece al Museo Nacional de Artes Plásticas, sino que pertenece al Palacio de Bellas Artes como espacio que utilizan para eventos especiales, nos dieron pocos espacio que eran parte del museo, dos salas en donde estaban telonería y donde

⁶⁴ Fecha que se rechazó debido a que la colección estaría de gira en la península ibérica en el mes de octubre hasta enero de el siguiente año.

⁶⁵ Anexo. Entrevista con Gabriela Ibarra.

estaba el taller de la tía, esos son los únicos espacios que realmente pertenecían al museo.⁶⁶

El equipo siguió trabajando a marchas forzadas. Tuve que dejar de restaurar los trajes que tenía a mi cargo para apoyar más estrechamente a Gabriela Ibarra y juntos nos abocamos a la organización y diseño del catálogo, así como a la curaduría de las piezas que se iban a exponer.

Se tomaron nuevas fotos de las piezas ya restauradas, con equipos profesionales, se organizó un *casting* en el Colegio de Teatro de la UNAM, donde se seleccionaron a alumnos de la carrera para tomar fotografías⁶⁷ de las escenas que se presentarían, pero dándoles el carácter teatral y así poder duplicar las escenas en el montaje (pesada sesión fotográfica realizada en la Sala Covarrubias del Centro Cultural Universitario, contando con el fotógrafo Gilberto Chen).

[...] sí fue bueno que la gente que participó en la sesión fotográfica de la sala Covarrubias fuera gente de teatro, porque por un lado reforzó la idea de que esto era teatral, de que los vestuarios eran utilizados por gente de teatro, incluso de que se podían adaptar a los mismos chavos, a sus mismos cuerpos, a sus mismas características físicas y dependiendo de el personaje; por otro lado fue darle un valor también dentro de la gente de teatro, o sea que ellos se acercaran, que vieran que era la colección, incluso que vieran lo que era el vestuario que se hacía, [...] yo no dudo que se siga haciendo buen vestuario, ni que se haga en esa magnitud, pero no es lo mismo, las piezas tiene su historia, las piezas tienen su carga

⁶⁶ *Ibid*

⁶⁷ Las fotografías sirvieron para ilustrar el catálogo de la exposición.

psicológica; creo que sí fue importante que hubieran sido gente de teatro, si hubieran sido modelos hubiera estado carecido de todo valor teatral y psicológico, yo creo que la gente que es modelo no entiende un poco de qué se tratan estas piezas, no le dan el valor que tiene históricamente, fue bueno involucrar a la gente de teatro, era un poco lo que nos faltaba siendo una colección de teatro, José Antonio Guzmán es músico, es historiador, Crescencio Hernández es restaurador, Pilar Galarza bibliotecóloga, yo era historiadora del arte, y faltaba ese aspecto que en realidad le había dado vida originalmente a las piezas y se reforzó mucho por ese lado, creo que fue buenísimo.⁶⁸

Dicha sesión también sirvió para escoger los maniqués a utilizar, ya que cada personaje necesitaba una postura diferente para hacer el montaje museográfico lo más teatral posible, por lo que se buscó a un ingeniero industrial (Diego Pardo), para que diseñara un prototipo de maniquí que tuviera la posibilidad de darle varias posturas y tamaños del cuerpo, así como que fueran de fácil transportación. También se tuvo que buscar varios modelos de maniqués, principalmente femeninos, para que lucieran lo mejor posible los trajes seleccionados. Se contactó con los editores del catálogo, para acordar el posible diseño y la cantidad de textos e imágenes recomendado para la edición del mismo.

Poco a poco esta gran exhibición iba tomando unas dimensiones que más tarde y para sorpresa de los integrantes del equipo de la Casa Bravo Reyes, fuimos descubriendo.

⁶⁸ *Ibid.*



Gabriela Ibarra y Emilio Rebollar elaborando tanto el guión museográfico, como el catálogo de la exposición.

3.5 TERCERA LLAMADA, COMENZAMOS



os días previos al estreno de la exposición, la Colección Bravo Reyes estaba trabajando veinticuatro por veinticuatro horas, no se podía ni se debía descansar. El constante movimiento que tenía la ahora **Casa Bravo**

Reyes A. C. recordaba los días de antaño en que la familia Bravo Reyes proveía a las grandes empresas teatrales de principios de siglo XX.

Las piezas seleccionadas se valuaban⁶⁹ y se embalaban tanto las cajas como las piezas, protegiéndolas con plástico burbuja, para su transportación hacia el lugar donde se exhibiría a lo largo de mes y medio que duraría la exposición. Se seleccionaban nuevas piezas y otras eran desechadas, las pruebas del catálogo eran revisadas tanto por los editores como por los encargados del mismo en la Casa Bravo Reyes; después de varias correcciones las tan esperadas invitaciones eran enviadas con tan sólo tres semanas de anticipación; se seguían restaurando las piezas faltantes, se pulían los objetos metálicos, se preparaban los materiales en planillas para su exposición y en suma más de 20 personas trabajan arduamente para llegar al tan esperado día de estreno, día de inauguración, día de renacimiento.

Una semana antes de inaugurar la exposición, salieron las piezas hacia el Palacio de Bellas Artes para así poder dar inicio a otra tarea no menos difícil, el montaje museográfico de la exposición **Joyas del vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión**, en uno de los recintos más bellos e importantes de México, El Palacio de Bellas Artes.

⁶⁹ Para valorar las piezas se consultó a varios valuadores de Bellas Artes y nos explicaron que para valorar las piezas era necesario tomar en cuenta la originalidad y el número existente de la piezas, la facilidad de reproducir, la antigüedad, así como la historia que tuvieran las piezas y posteriormente tomar en cuenta el valor de los materiales, así como tomar en cuenta al realizador o autor de la misma.



Camión del Museo del Palacio de Bellas Artes, en el cual se transportó la totalidad de las piezas embaladas para la exposición. Parte del equipo de la Casa Bravo Reyes. De izquierda a derecha: Edna Terrón, Cruz y Feliz Hernández, Soledad Galván, Crescencio Hernández, Erika Pacheco, Dr. José Antonio Guzmán, Gabriela Ibarra y Emilio Rebollar.

Gracias a que se realizó un guión de montaje⁷⁰ se pudo organizar el mismo de la mejor manera posible y ordenada:

[...] fue parte de que sí hubo una organización, si había lineamientos muy claros en cuanto a qué escenas iban en qué lado, si se habían pensado muy bien cada uno de los objetos, si se había hecho una revisión por listas de pieza por pieza, la dificultad de la exposición era muy grande, porque era muchos materiales, no era una exposición en donde cuelgas cincuenta cuadros y ya sabes que son 1, 2, 3, 4, 5, y que van en las paredes 1, 2, 3, 4, 5, eran cualquier cantidad de piezas

⁷⁰ Ver anexo

desde chiquitas hasta vestuarios enormes, hasta escenografías y bueno lo que pasó es que nosotros estábamos muy bien organizados, pero organizados internamente sabíamos, realmente muy bien quien había hecho que cosa, quien podía hacer qué cosa, todos teníamos conocimientos de la colección y de todos sus materiales y eso sirvió para poder llegar al montaje y hacerlo, había un guión y eso fue importante, sin guión bueno ninguna exposición hubiera funcionado y menos esta, porque eran muchas cosas, [...] pero afortunadamente nosotros teníamos resuelto qué cosas podían ir en vitrinas; sobraron al final cosas, se pusieron otras de más; pero estaba hasta eso bastante, bastante desarrollado entonces fue un poco más fácil y también fue bueno que los que participamos por parte de la Casa éramos muchos, éramos gente que creíamos en la exposición, que queríamos las piezas, incluso la gente que nos llegó a ayudar eran amigos y familia que nos ayudaron para que esto saliera adelante, a pesar de el personal que nos estaba pudiendo o no ayudar de Bellas Artes, entonces nuestro equipo fue muy sólido y eso fue importante.⁷¹

Todos los cuadros temáticos se empezaron a montar siguiendo el orden establecido en el guión. Cabe resaltar que las piezas eran colocadas tanto en vitrinas como en los cuadros temáticos con guantes, ya que debido al seguro que se tenía - tomando en cuenta que por lo menos las piezas más recientes tenían cincuenta años de antigüedad -, nos obligaba a cuidar al máximo los materiales, por lo que solamente quienes nos acreditáramos como integrantes de la Casa Bravo Reyes podíamos acceder a las piezas.

Cabe mencionar que el aseguramiento de las piezas, también fue otra cosa que tuvimos que aprender sobre la marcha, basándonos en un seguro

⁷¹ *Ibid.*

proporcionado por empleados del Museo del Palacio de Bellas Artes, además se consultarlo con los valuadores del seguro contratado; tomando en cuenta la antigüedad de la pieza, su estado de conservación, su originalidad, así como la cantidad de piezas iguales existentes en la colección su facilidad de reproducción.

El montaje se terminó con mucho éxito y para agregarle un *plus* a la exposición, se editó también un disco compacto que incluía material sonoro de la colección fonográfica que tiene la Casa Bravo Reyes, para ambientar las salas de exposición.

El día tan esperado había llegado, todo el esfuerzo realizado a lo largo de un poco más de un año tenía su recompensa. Se nos había pedido a los integrantes del grupo llegar con una hora de anticipación para poder coordinar las posibles visitas guiadas las cuales se darían no sólo ese día sino también las que se darían a lo largo del tiempo que durara la misma.

La invitación decía :

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes en colaboración con la Embajada de España en México, se complace en invitar a usted a la inauguración de la exposición ***Joyas del vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión Colección Casa Bravo Reyes***, en la Sala Internacional y Área de Murales del Museo del Palacio de Bellas Artes el día miércoles 6 de agosto, 20:00 horas, México D.F. 1997.



Boceto escenográfico de M.J. Tapia, existente en la colección Bravo Reyes que sirvió como imagen de la invitación, así como de la exposición en general.

El público llegó puntual a la cita, pero para sorpresa de los integrantes de la colección más de dos mil personas asistieron a dicha inauguración (según datos de el Palacio de Bellas Artes).

[...] fue una cantidad impresionante de gente y lo vimos desde el día de la inauguración, el poder de convocatoria de la colección fue impresionante, era una exposición que llamaba tanto a niños como a mujeres que querían ver un poco más del diseño de los trajes, como a señores que querían ver las armas o a lo mejor les llamaba la atención las fotos de las sicalípticas, en fin, llamaban a intereses de diferentes tipos de personas y de diferentes edades, o sea los viejos llegaban y se reconocían con cosas que habían visto, con técnicas de cosas que antes se hacían, [...] siempre se maneja como que queremos hacer un homenaje a la memoria de la tía Mamue (doña Manuela Bravo

Reyes), nunca se pensó que realmente esto iba a tener la magnitud que tuvo, además en el Palacio de Bellas Artes, compitiendo con otros artistas importantes, porque era algo mucho más sensible y mucho más fácil de que la gente entendiera que muchas de las exposiciones que estaban puestas en ese momento en Bellas Artes, [...] entonces se hizo tal poder de convocatoria, que fue mucha más gente de lo que nos imaginamos, yo creo que la misma gente del palacio se sorprendió, y yo no dudo que Agustín Arteaga al final haya quedado satisfecho, [...] fue evidente que había sido un éxito, que fue un acierto que estuviera en el Palacio de Bellas Artes, que había sido el lugar ideal para que se presentara, el lugar ideal para que fuera tanta gente y al final yo creo todos quedamos más que contentos por la respuesta del público.⁷²

Los pasillos estaban a reventar de gente, no cabía un alfiler por los mismos, y las visitas guiadas a los familiares y amistades no terminaban. Al cabo de tres horas se marcharon los últimos visitantes y así se cerraba el telón de una de las noches más importantes para todos y cada uno de los que trabajamos incansablemente para poder dar a conocer a una parte de la población de México⁷³ esas joyas teatrales, ocultas por más de cincuenta años a unas cuantas calles del Palacio que las albergaría posteriormente.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Más de cincuenta mil visitantes a lo largo de mes y medio que duró la misma, según datos de los custodios de Bellas Artes. Fue la exposición más visitada en ese año.

3.6 LA GIRA.

Afortunadamente la exposición pudo salir fuera de México, y así no sólo el pueblo mexicano pudo apreciar esta tan importante exhibición para los teatreros sino también pudo representar al país en el Festival Internacional de Teatro en la ciudad española de Cádiz en 1997, cuya edición estaba dedicada a México.⁷⁴

[...] era un festival de teatro, y el festival estaba dedicado a México, entonces era llevar parte de la manifestación teatral mexicana a España, [...] por un lado era valiosísimo para la exposición que saliera que se diera a conocer no nada más en México, por otro lado era reencontrar raíces que habían tenido también en esas tierras; si tu lees el libro de comentarios hay gente que dice : *que lastima* – digo para nosotros es bueno -, pero ellos decían: *que lastima que nos tengan que traer desde tan lejos estas cosas para darnos cuenta de lo que nosotros hemos perdido*; para la gente de allá era importante ver como su influencia había permanecido en México, se había manifestado y existía, como colección, [...] nos decían mucho que qué maravilla que esto se hubiera cuidado, que se hubiera conservado, que existiera, que lo lleváramos, que se mantuviera, que se le buscaran estos significados, entonces fue muy bueno para nosotros, y además fue el poner esta exposición que se había planeado para Bellas Artes originalmente, adaptarla a otro espacio, a otro contexto, y en otra circunstancia, porque era una exposición planeada para mostrar las Joyas del vestuario teatral en España y era un

⁷⁴ Desafortunadamente sólo pudo viajar un equipo muy pequeño de cuatro personas a esta gira debido al poco apoyo económico que se consiguió, por lo que ninguno de los prestadores de servicio social pudo asistir al viaje por España.

poco más teatral porque era un festival de teatro, entonces se tenía que montar con escenografía, resaltar estos aspectos teatrales del vestuario, más que en Bellas Artes, aunque sí se habían resaltado, pero en Bellas Artes había sido por así llamarlo más históricamente, más como historia del teatro; en cambio en España era como resaltar como cada una de las manifestaciones teatrales en México históricamente había tenido tanto esta influencia española, como bien había sido tan plásticamente teatral, que fue bueno lo que les gustó a los españoles.⁷⁵

Posteriormente la exposición se presentó en el Museo de América, en la ciudad de Madrid, aunque sufrió algunas modificaciones en cuanto a su montaje museográfico:

[...] en Madrid el Museo de América es museo más científico, no es un museo de teatro, no es un museo de artes plásticas, es un museo que maneja más etnología, [...] tiene colecciones muy importantes pero es sumamente científico, entonces a ellos les interesaba la exposición pero no como manifestación teatral, ni como vestido de este arte teatral mexicano, sino más bien, en relación a las cuestiones temáticas que se manejaban dentro de sus exposiciones permanentes, entonces fue darle otro giro totalmente a la cabeza y decir ahora como planteamos para el Museo de América que es otro espacio, no se puede colgar escenografía como en Cádiz y el público no va a ser el mismo, o sea el público es ciudadano totalmente va a venir a otras horas, a lo mejor vienen más estudiantes, tanto gente de teatro, mucha gente que viene al Museo de América es porque tiene interés especial por conocer algo más de América, entonces se les tiene que dar una vinculación diferente a los trajes, entonces ahí se maneja este, los tipos de vestuario y los tipos de confección científicamente, no como teatro, no como escenas, [...] y sin embargo fue importante, porque era Madrid, no es lo mismo estar desafortunadamente en Cádiz que en Madrid, aunque Cádiz había sido muy importante por el contexto del festival, pero Madrid es la

⁷⁵ Anexo. Entrevista con Gabriela Ibarra

capital de España, [...] y al final salió muy bien, a la gente le gusto mucho la exposición.⁷⁶

Después de esta pequeña gira, se planearon nuevas exposiciones que desafortunadamente por falta de presupuesto no se pudieron realizar y se tuvo que guardar todo el valioso tesoro teatral en las bodegas de la Colección Bravo Reyes, esperando algún día volver a brillar en todo su esplendor en lo que posiblemente podrá ser el Museo de las Artes Escénicas de México.

⁷⁶ *Ibid.*

CONCLUSIONES



Es importante crear un buen equipo para poder llevar a feliz término un trabajo, no sólo dentro del ámbito teatral, sino también en los relacionados con las artes escénicas; y esto lo pude comprobar al estar trabajando y realizando mi servicio social dentro de la Colección Bravo Reyes y preparar la exposición llamada *Joyas del vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión*, donde la conformación de un equipo multidisciplinario sirvió para apoyarnos mutuamente con los conocimientos del otro.

Sabemos que la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro nos prepara para ser especialmente docentes en esta área, así como para tener las bases, si nos queremos desempeñar en campos como la actuación, la dirección o la dramaturgia, pero desafortunadamente no nos hablan de otros campos de trabajo donde también nos podemos desarrollar.

Es importante que durante el tiempo de la carrera también se le dé importancia al área de la producción escénica (sin olvidar que existe la Escuela Nacional de Arte Teatral, donde imparten específicamente esta materia) para poderla contemplar como otra opción dentro de nuestro campo de trabajo, descubrir que la escenografía, el vestuario y la iluminación, por sólo citar algunos

ejemplos, nos brindan una gran fuente de trabajo, y que incluso la misma gente de teatro la desprecia en ocasiones o no le da el valor adecuado.

Es necesario rescatar todo el acervo cultural teatral y escénico con el que cuenta México, proporcionarle ese valor histórico a las artes escénicas, preservando y conservando las producciones importantes que se hacen en nuestro país, apoyando los distintos proyectos que plantean la creación del Museo del Teatro y al que desgraciadamente las instancias gubernamentales no se lo han otorgado el valor adecuado para su realización.

Desde mi experiencia, puedo decir lo gratificante y emocionante que es el pisar, no sólo el Teatro del Palacio de Bellas Artes, sino también ocupar los espacios que conforman el museo. Y qué mejor que una exposición la cual presentó sólo una pequeña parte del acervo cultural de la Casa Bravo Reyes A.C., el cual podría ser un pequeño núcleo para el Museo del Teatro. No debemos olvidar las otras colecciones que están en manos de gente reconocida del medio artístico y que gustosamente donarían para la creación del mismo y así poder dejar una prueba tangible de lo que se ha hecho en nuestro país en cuanto a artes escénicas se refiere.

Debo mencionar que el trabajo realizado en dicha colección, se facilitó gracias a los conocimientos recibidos por parte de mis maestros de las materias relacionadas con la producción, ya que la museografía tiene mucho que ver con el

diseño escenográfico, para darle un contexto; en cambio la escenografía es un lenguaje que no ayuda a entender mejor la puesta en escena y apoyar la acción dramática.

También es importante reconocer el trabajo de las personas que normalmente son anónimas dentro del ámbito teatral: a las costureras, carpinteros, realizadores de escenografía y piezas de utilería, pintores escénicos, entre otras. Gracias a la exposición de *Joyas del vestuario teatral mexicano*, este personal pocas veces visto en escena de manera directa recibió un pequeño pero merecido reconocimiento por su arduo labor en beneficio del espectáculo escénico.

diseño escenográfico, para darle un contexto; en cambio la escenografía es un lenguaje que no ayuda a entender mejor la puesta en escena y apoyar la acción dramática.

También es importante reconocer el trabajo de las personas que normalmente son anónimas dentro del ámbito teatral: a las costureras, carpinteros, realizadores de escenografía y piezas de utilería, pintores escénicos, entre otras. Gracias a la exposición de *Joyas del vestuario teatral mexicano*, este personal pocas veces visto en escena de manera directa recibió un pequeño pero merecido reconocimiento por su arduo labor en beneficio del espectáculo escénico.

ANEXOS

os documentos, entrevistas, guión y diseños que presentamos en este apartado tienen la finalidad de enriquecer, completar e ilustrar el presente trabajo; así como ubicar, muy globalmente el trabajo que realice dentro de la Colección de vestuario y atrezzo teatral Bravo Reyes.

Entre los anexos podemos encontrar en dicho orden:

- 1) La carta de conclusión del servicio social.
- 2) Los bocetos de restauración del vestuario de la Casa Bravo Reyes.
- 3) Los créditos del catálogo de la exposición.
- 4) El guión museográfico para la exposición *Joyas del vestuario teatral mexicano*.
- 5) Las entrevistas realizadas a dos miembros del equipo de trabajo.



Casa Bravo Reyes A. C.

Colección de vestuario y atrezzo teatral

México D.F. a 14 de mayo de 2002

DR. AMBROSIO VELASCO GÓMEZ
DIRECTOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNAM
PRESENTE

Por este conducto me permito informarle que el alumno Rebollar Pedroza Emilio Leandro con n° de cuenta 9115806-6 de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, concluyó su Servicio Social dentro del programa "Rescate y clasificación de las colecciones de la Casa Bravo Reyes de vestuario y atrezzo teatrales", con el fin de realizar la exposición "Joyas del vestuario teatral mexicano: el arte de la ilusión" en el Palacio de Bellas Artes (6 de agosto - 28 de septiembre de 1997).

Dicho servicio, fue cubierto los días martes, jueves, viernes y sábado, cubriendo con ello un total de 16 horas a la semana en el periodo comprendido del 10 de junio de 1996 al 10 de marzo de 1997, dando un total de 528 horas.

Las actividades realizadas, dentro del programa mencionado, consistieron básicamente en el rescate y selección de piezas de la bodega general, documentación y restauración de las piezas y montaje de la exposición.

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente,

Dr. José Antonio Guzmán
Director General

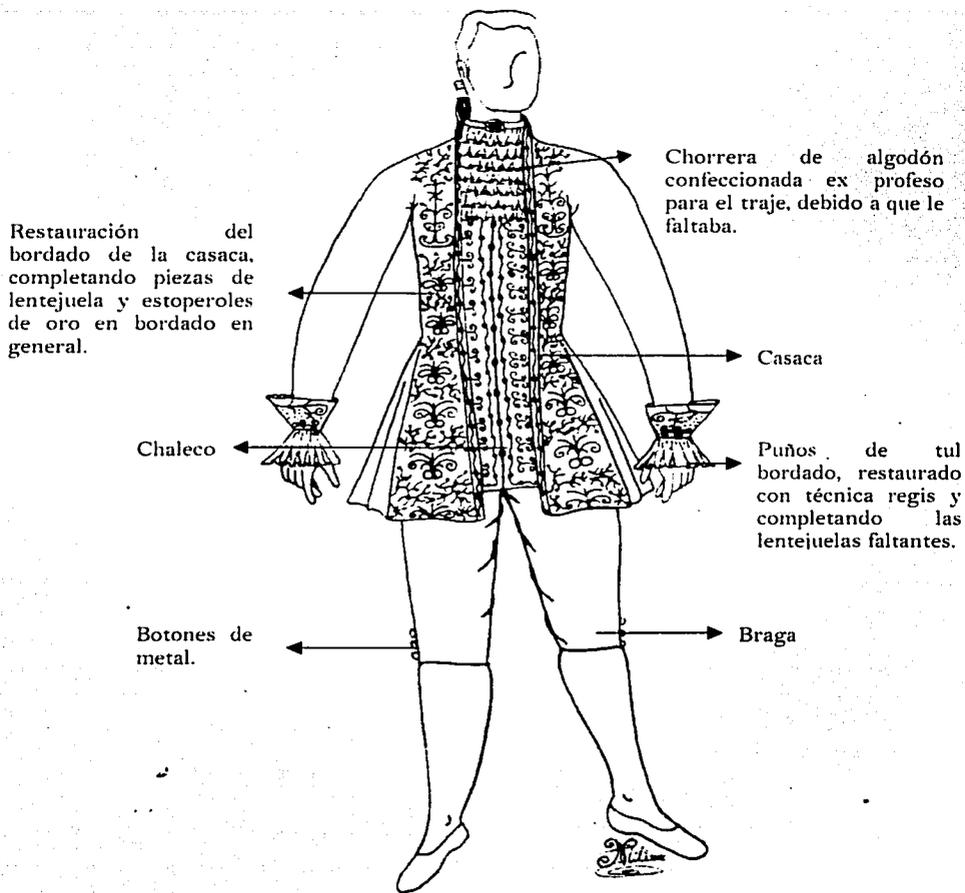
EMPRESA 130 • COL. MIXCOAC • MÉXICO D.F. 03910 • TEL Y FAX. 563 13 69 • FAX. 534 46 67

BOCETOS DE RESTAURACIÓN

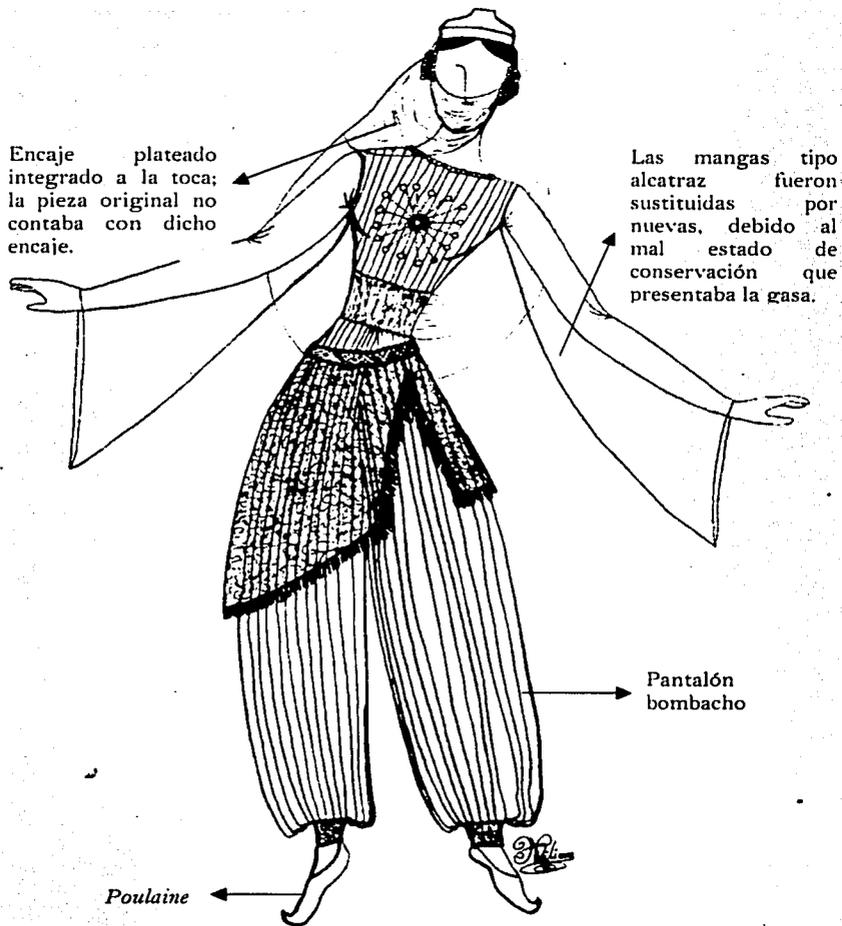
Los bocetos de vestuario que a continuación se presenta nos sirven para ilustrar un poco el proceso terminado de la restauración por la cual pasaron algunos trajes para poder ser mostrados en la exposición "*Joyas del vestuario teatral mexicano*", así como una especie de glosario ilustrado para identificar el nombre de algunas de las piezas de vestuario.

Cabe aclarar que algunos vestuarios fueron completados con piezas sueltas de la misma colección, así como algunas piezas fueron realizadas ex profeso para que el traje luciera completo de cómo alguna vez lo estuvo.

La restauración de la totalidad de los trajes fue posible debido a que se contaba con los materiales originales con los cuales fueron confeccionados a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.



CABRAC V-10 Traje del siglo XVIII confeccionado en terciopelo y raso de seda color azul turquesa, bordado en hilos de oro, puños y chorrera de encaje realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1910. (Este traje se completó debido a que le faltaba la chorrera.)



Encaje plateado integrado a la toca; la pieza original no contaba con dicho encaje.

Las mangas tipo alcatraz fueron sustituidas por nuevas, debido al mal estado de conservación que presentaba la gasa.

Pantalón bombacho

Poulaine

CABRAC V-18 Traje de odalisca confeccionado en cambaya metálica color rosa y plata, satén, gasa y encaje, bordado con perlas, brillantes, galón, brocado, lentejuela y chaquira. Tocado de encaje metálico plateado bordado con perlas. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1930.



Mitra: se sustituyeron las plumas maltratadas por plumas en mejor estado existentes en la colección.

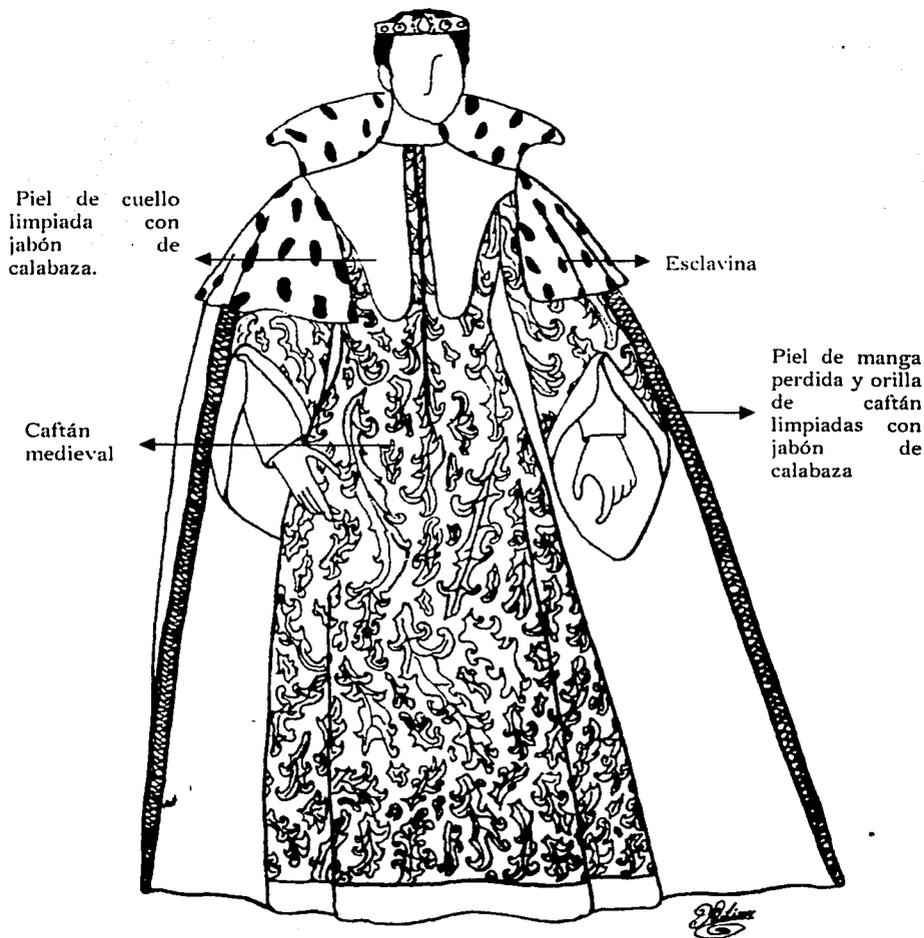
Caftán: Sarga restaurada con técnica *régis* en mangas.

Cinturón: Se reemplazaron los apliques incompletos por apliques nuevos, tomados de las planillas existentes en la colección.

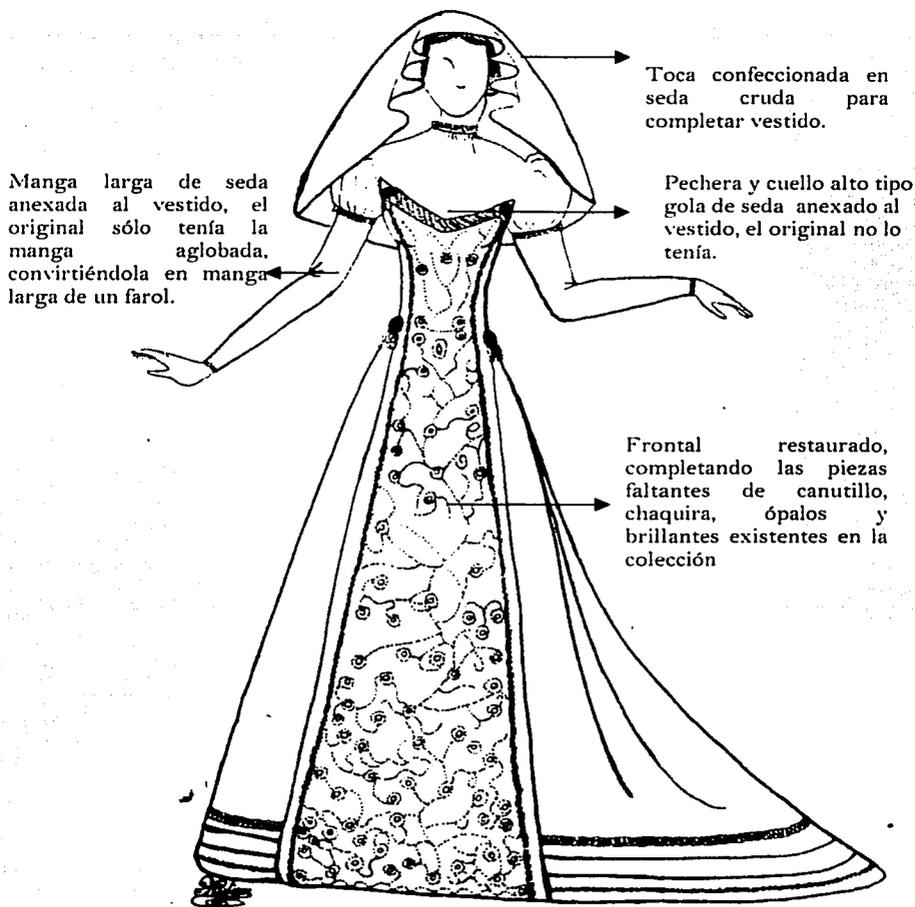
Bombachas

Poulaine

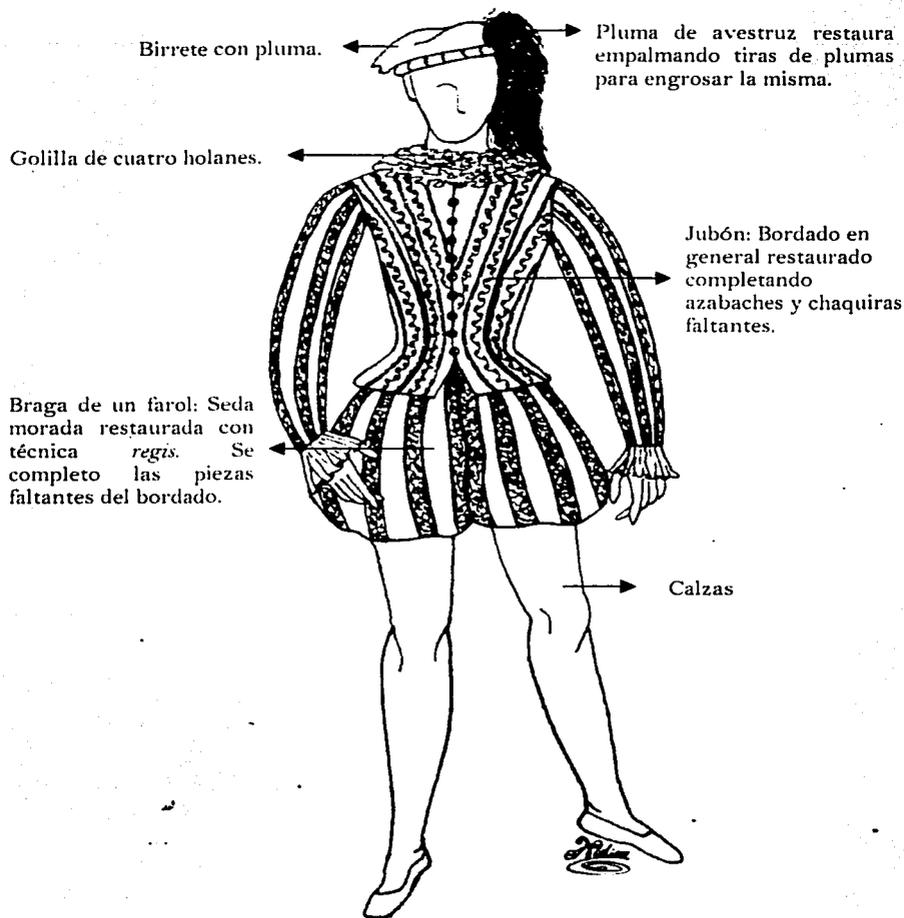
CABRAC V-193 Traje de Jeheq árabe: caftán confeccionado en sarga estampada a rayas, y Bombachas satén verde con apliques bordados de lentejuela y cristal facetado. Mitra en raso de seda verde con plumas de pollo tratadas, bordado en chaquiras, azabaches y papelillo. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1935-1950.



CABRAC V-63 Traje del siglo XVI (Felipe el Hermoso) que consta de caftán de raso brocado de seda cereza y dorado, con mangas perdidas de seda rosa, cuello y orilla de caftán en piel blanca. Capa de terciopelo rojo con esclavina y cuello imitación armiño. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1915-1925.

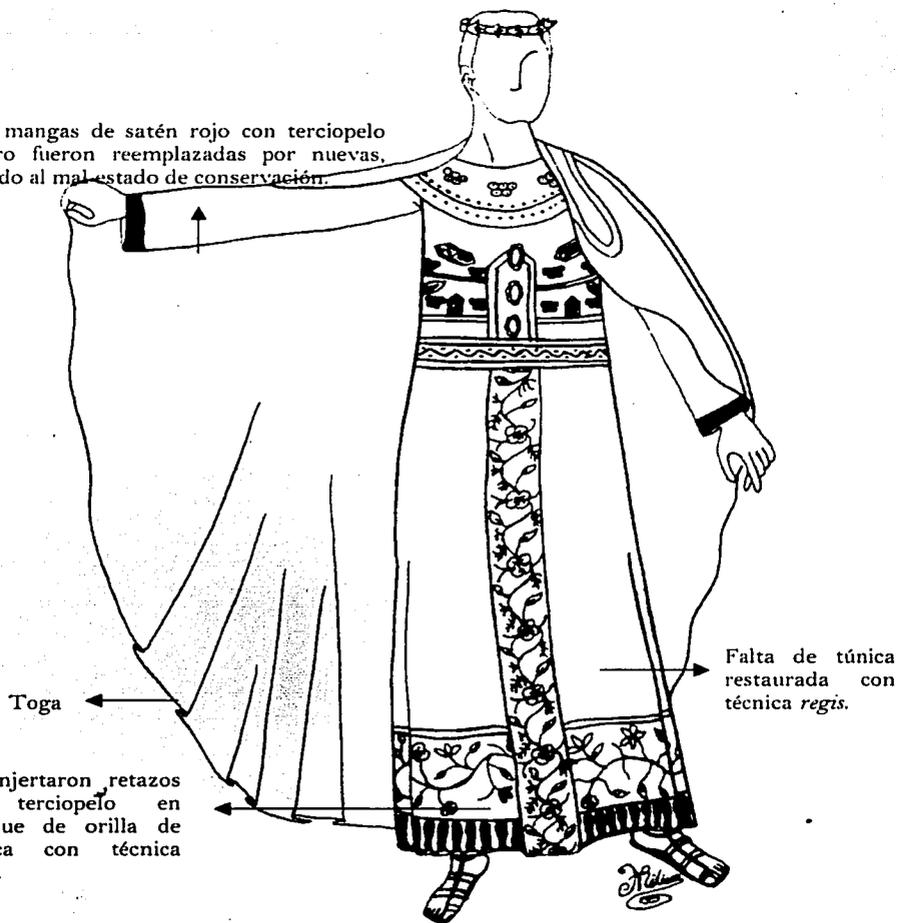


CABRAC V-2 Vestido de cola de principios de siglo XVI (Doña Juana), confeccionado en seda cruda, con galón de plata bordado con perlas, lentejuela metálica, papelillo, cristal facetado y frontal beige bordado con los mismos materiales y ópalos. Toca de seda con perlas y corona de reina católica. Anónimo. Frontal de Manuela Bravo Reyes ca. 1900-1910.

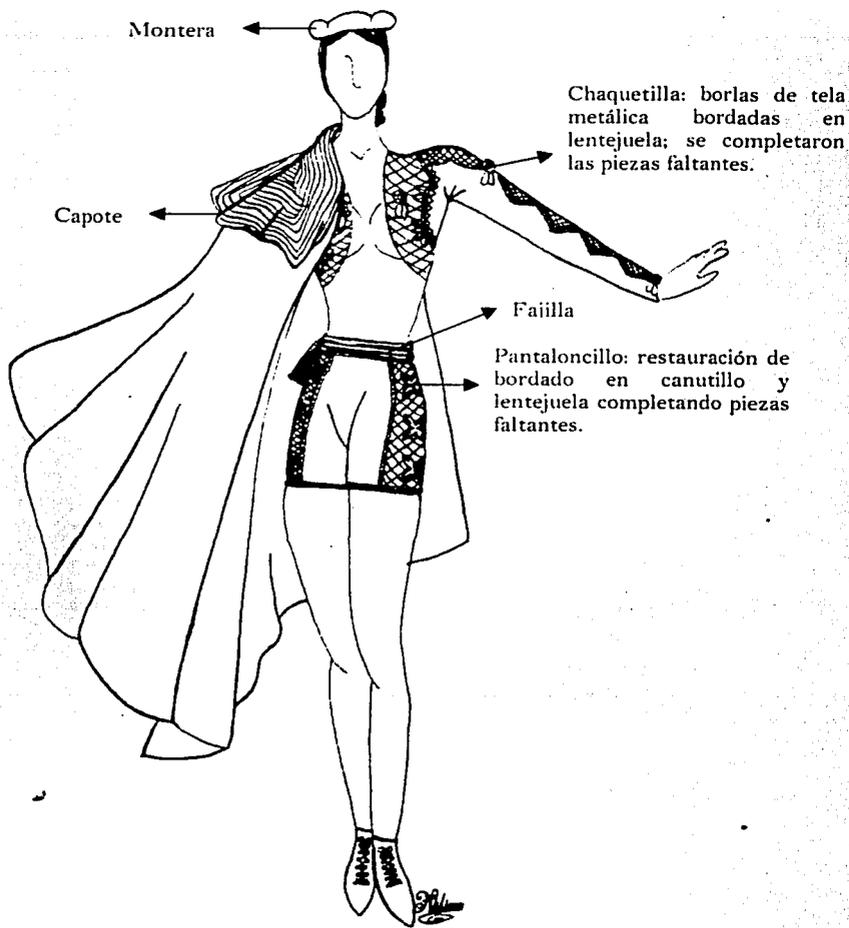


CABRAC V-76 Traje de cortesano de principios de siglo XVI confeccionado en terciopelo y seda morada, ricamente bordado con hilo de oro, lentejuela, chaquiras y canutillo negro, cordón, espiguilla y azabaches; puños de encaje y gola de algodón. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1910-1925.

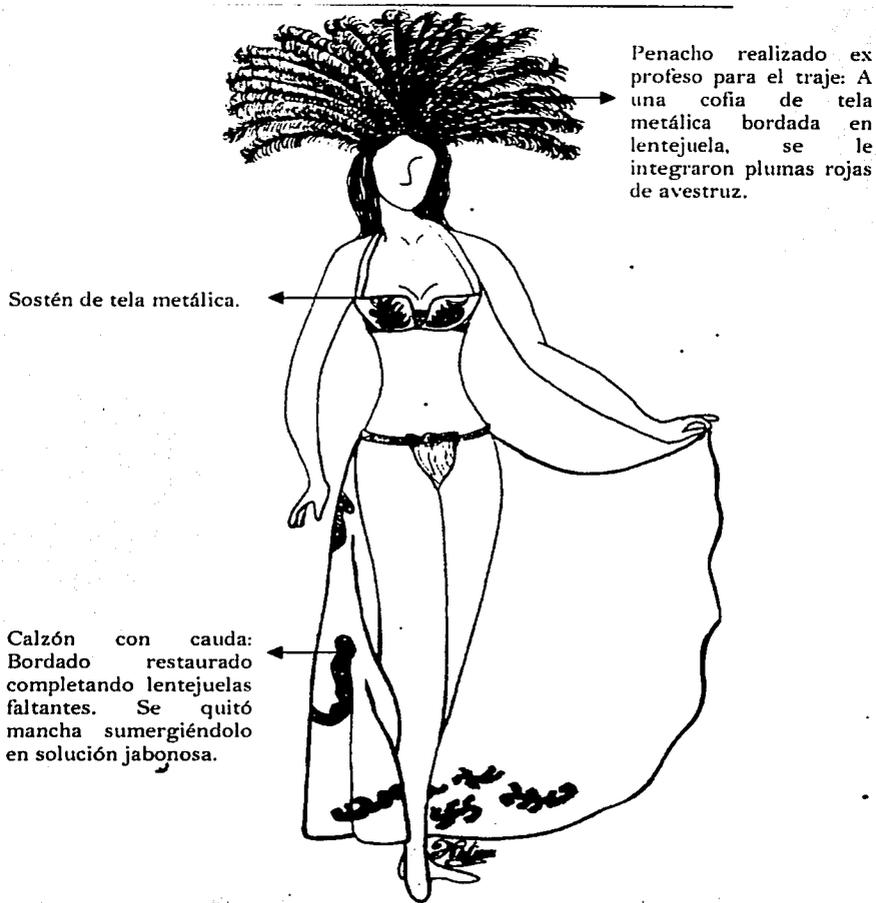
Las mangas de satén rojo con terciopelo negro fueron reemplazadas por nuevas, debido al mal estado de conservación.



CABRAC V-176 Túnica de Poncio Pilatos confeccionada en satén rojo con apliques de terciopelo verde y rojo, bordados en hilos de plata y cristal facetado, galón de plata y hebillas metálicas. Toga de satén rojo con galón de oro. Corona con laureles de latón. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1935-1950.



CABRAC V-82 Traje de torera de revista musical confeccionado en satén verde, bordado con canutillo, chaquira, galón de oro y lentejuela. Capote y montera de algodón. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1937-1943.

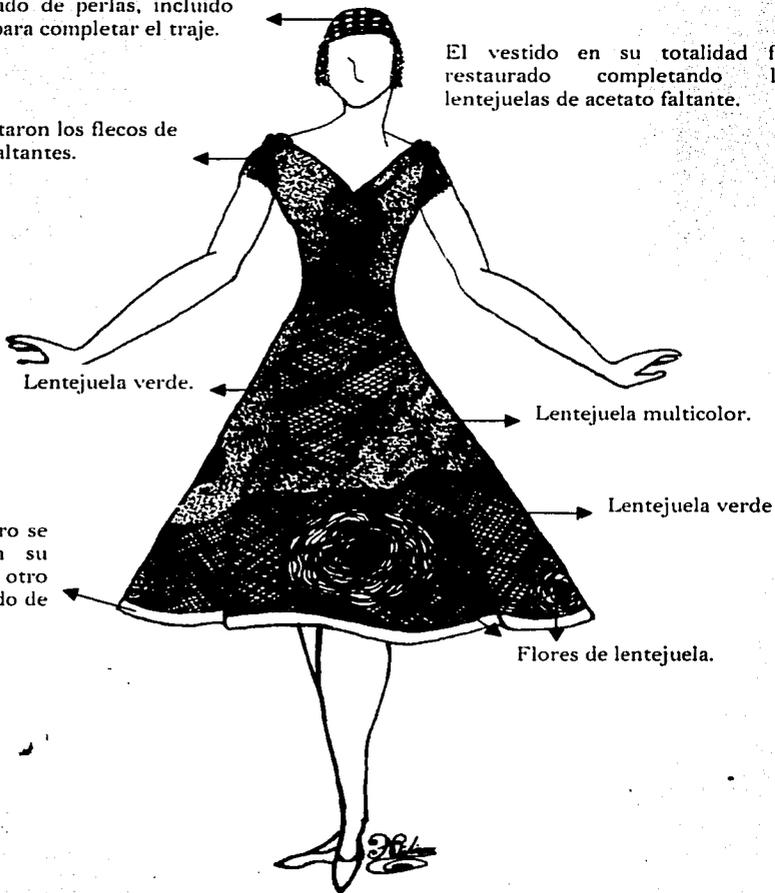


CABRAC V-13 Traje de tres piezas para vedette ombliguista confeccionado en tela metálica plateada, con apliques de lentejuela y chaquira roja y plateada. Calzón con cauda. Penacho de plumas de avestruz rojas bordado con lentejuela. Realizado por Manuela Bravo Rey ca. 1937-1943.

Tocado bordado de perlas, incluido en el vestido para completar el traje.

Se completaron los flecos de chaquira faltantes.

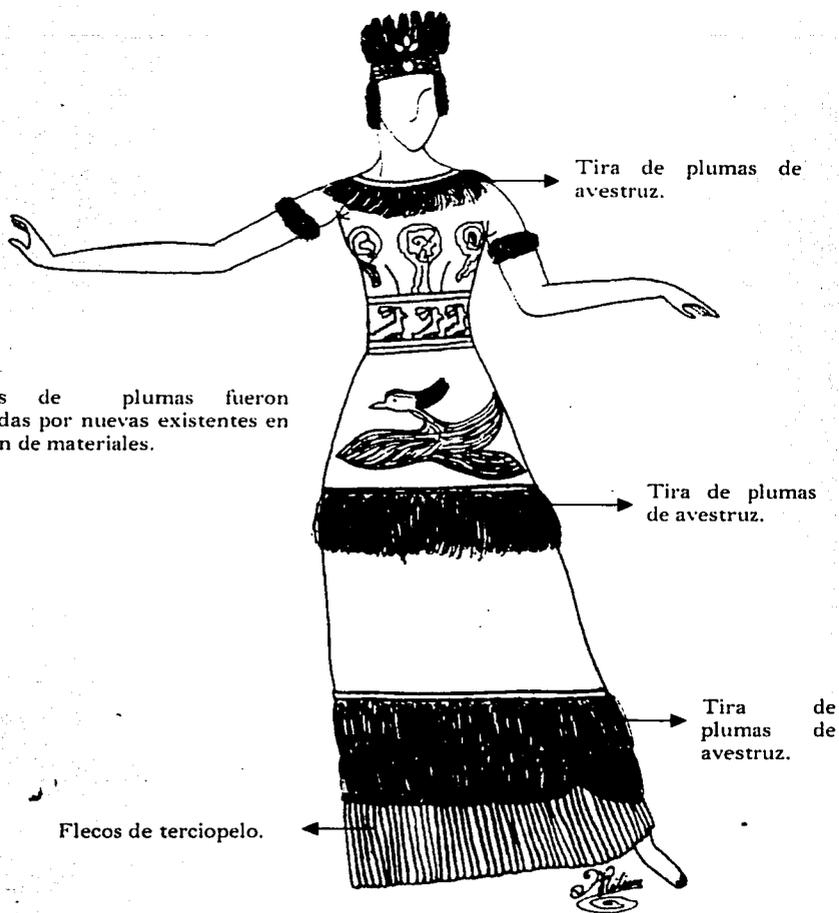
El vestido en su totalidad fue restaurado completando las lentejuelas de acetato faltante.



El galón de oro se reemplazó en su totalidad por otro en mejor estado de conservación.

CABRAC V-83 Vestido de tiple cupletista completamente bordado con lentejuela multicolor, chaquira, azabaches y cristal facetado. Tocado bordado con perlas y chaquira. Confeccionado por Manuela Bravo Reyes ca. 1925 (Utilizado por la Avaricia en la ópera de "Ambrosio o la Fábula del mal amor".)

Las tiras de plumas fueron reemplazadas por nuevas existentes en la colección de materiales.



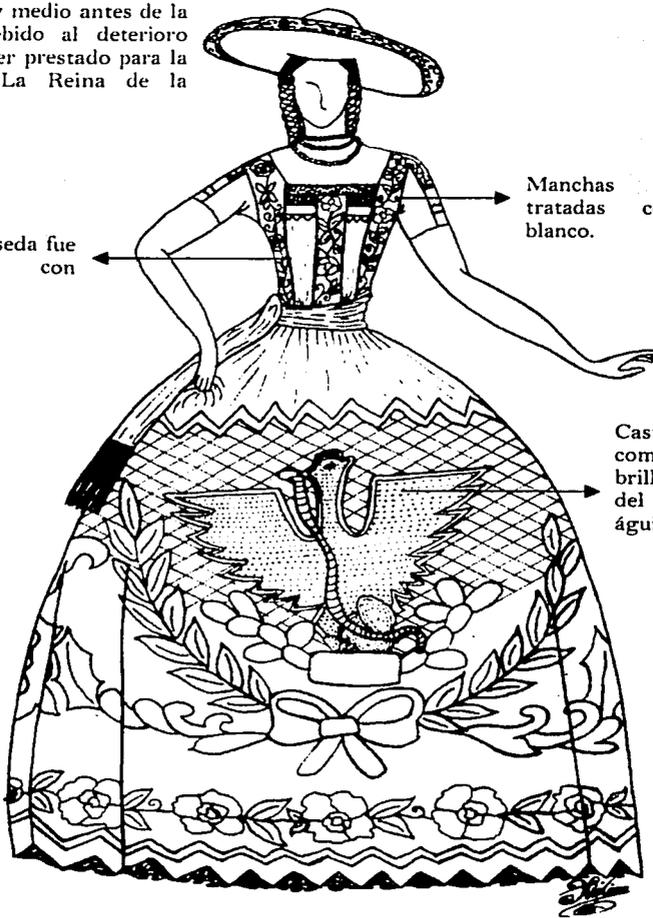
CABRAC V-14 Vestido de India principal confeccionado en varios tipos de brocados con apliques bordados de lentejuela, tiras de pluma de avestruz y flecos de terciopelo en orilla de vestido. Penacho ricamente bordado con motivos Art Decó y pluma de pollo. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1921. (Usado en el "Desfile del Centenario de la Consumación de la Independencia" en 1921.)

Cabe aclarar que el traje completo fue restaurado en su totalidad año y medio antes de la exposición, debido al deterioro que sufrió al ser prestado para la película de "La Reina de la Noche"

La blusa de seda fue restaurada con técnica *regis*.

Manchas de sudor tratadas con vinagre blanco.

Se completaron los brillantes faltantes del escudo del águila.



CABRAC V-7 Traje de China Poblana: blusa de seda blanca ricamente bordada con chaquira. Castor de terciopelo blanco, raso verde y rojo bordado en lentejuela y un aplique del águila nacional en brillantes. Rebozo de seda amarillo. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1940. (Traje que usó Lucha Reyes en su beneficio del Teatro Lírico.)

Se agregó al vestido, una
peineta española y un velo
de encaje beige.

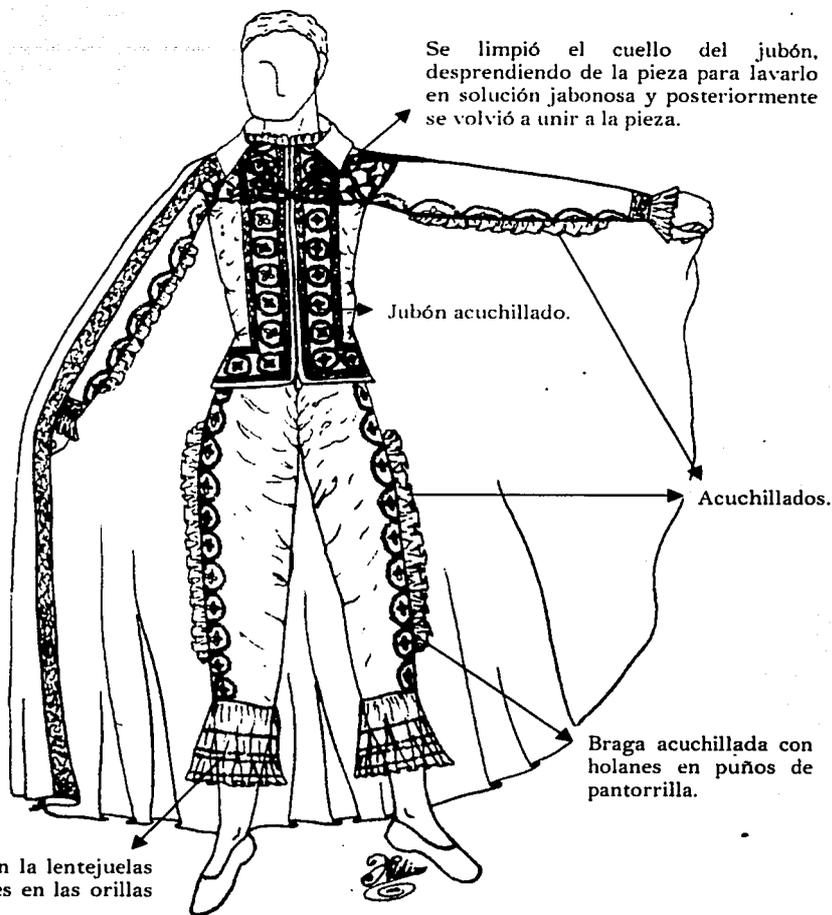


Se sustituyó la espiguilla de la
orilla del corsé por otro de
oro en mejor estado de
conservación.

CABRAC V-57 Vestido de mediados del siglo XIX de cuatro holanes confeccionado en brocado durazno, corsé emballenado bordado con espiguilla dorada y flecos tipo almenas en hombro y orilla. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1980.



CABRAC V-11 Kimono confeccionado en seda roja con apliques bordados en estoperoles y lentejuela metálicos, e hilo de oro. Obí y almohadilla bordados en lentejuela e hilo de oro. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1940.



CABRAC V-22 Traje del siglo XVII confeccionado en terciopelo y seda color bermellón y beige, con encaje y bordado con hilo, lentejuela y galones de oro. Realizado por Manuela Bravo Reyes ca. 1910-1930.

CRÉDITOS DEL CATÁLOGO CASA BRAVO REYES, A.C.

**DIRECCIÓN, INVESTIGACION Y TEXTOS :
INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA :**

José Antonio Guzmán Bravo
Gabriela Ibarra
Crescencio Hernández
Magdalena Copca
Emilio Rebollar
Arturo Cárdenas
Matías Guzmán

GUIÓN Y DISEÑO MUSEOGRÁFICO:

Gabriela Ibarra
Crescencio Hernández

RELACIONES PUBLICAS:

María Isabel Gallardo

COORDINACION DE MUSEOGRAFIA Y MONTAJE: Rubén Piña

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN:

Crescencio Hernández

APOYO A RESTAURACIÓN:

Claudia del Rfo
Rosario Ordoñez
Cruz Hernández
Felix Hernández
Obdulia Hernández
Eufemia Hernández
Nazario Zagoya
Germán Hernández
Erika Pacheco
Soledad Galván
Edna Terrón
Emilio Rebollar
Jorge Alberto Copca
Malena de la Riva
Micaela Gramajo
Daniel Ramírez
Santiago Burgos
Joaquín Burgos

REGISTRO Y CATALOGACIÓN DE OBRA:

Gabriela Ibarra
Magdalena Copca
Pilar Galarza
Emilio Rebollar
Arturo Cárdenas
Soledad Galván
Edna Terrón

APOYO TÉCNICO:

Nazario Zagoya

PELUCAS:

Germán Hernández
Isbett Ibarra

MANIQUES:

Laura Martínez

MONTAJE DE EXPOSICIÓN:

Técnicas y Diseño Integrales
Guillermo Olivares
Maniqués González

COORDINACIÓN DEL CATÁLOGO:

Gabriela Ibarra
Crescencio Hernández
Magdalena Copca
Emilio Rebollar
Soledad Galván
Erika Pacheco
Edna Terrón
Jorge Alberto Copca
Rubén Piña
Isbett Ibarra
Arturo Cárdenas
Nazario Zagoya
Germán Hernández
Cruz Hernández
Felix Hernández
Dalia Alvarado
Abraham Arizpe
Gabriela Luna
Tomás López
Diego Pardo
Ernesto Carranco

DISEÑO:

Gabriela Ibarra
Emilio Rebollar
Carlos González. Manterola
Ana García

FOTOGRAFÍA :

Ana García / Ed. Espejo de Obsidiana
Gabriela Ibarra

SESIONES FOTOGRÁFICAS

FOTOGRAFÍA :

Gilberto Chen
José Antonio Guzmán Bravo
Gabriela Ibarra

ACTORES:

Gilberto Chen
Jorge Alvarado
Einer Anduaga
Laura Aréchiga

Mitzu Arévalo
Ma. Teresa Barajas
Elizabeth Bretón
Gerardo Buendía
Ruth Cachoua
Minna Cisneros
Sergio Cuellar
Malena de la Riva
Marco Díaz
Mauricio Estrada
Gabriel Flores
Soledad Galván
Ma. Teresa Garagarza
Israel González
José Luis González
Micaela Gramajo
Betsabé Heras
Crescencio Hernández
Oscar Ibarra
Marisa Jiménez Cacho
Beatriz Luna
Alejandro Mata
Miguel Ocampo
Alejandro Ortiz
Erika Pacheco
Gabriela Pérez
Andrea Rabiela
Emilio Rebolgar
Jaime Ricardez
Eolide Rojo
Jonathan Ruiz
Harfush Rusty
Edna Terrón
Humberto Turon
Luis Zamora

MAQUILLAJE:

TRAMOYA:

Gabriela Benito
Juan Carlos Muñoz

Nazario Martínez
Tomás López

ESCENA 1 - DANZA DE LOS SEISES

TEMA: Bailete Virreinal

DESCRIPCION: Representación de la "Danza de los Seises" en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (Ca. 1646)

UBICACION: Sala Internacional - 1er. piso (lado izquierdo).

VESTUARIO			COMPLEMENTOS		ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Traje s.XVII rojo	V-23	seise de espada	Espada	A1-32	8 maniquies juvenes 1 plataforma 3.50 x 3mts	• Todos llevan becas, calzas, pelucas chinas y zapatos	
Traje s.XVII verde y amarillo	V-75	seise de espada	Espada	A1-32			
Traje s.XVII vino	V-161	seise de espada	Espada	A1-32			
Traje s.XVII negro	V-100	seise de espada	Espada	A1-32			
Traje s.XVII bermellón	V-22	seise crotalista	Castañuelas	C-			
Traje s.XVII rosa pálido	V-21	seis crotalista	Castañuelas	C-			
Traje s.XVII gris y rojo	V-162	ministril de tamboril	Tamboril	C-			
Traje s.XVII ocre, lila y rojo	V-105	ministril de flauta	Flauta	C-			

GUION MUSEOGRAFICO

ESCENA 2 -

UN BALLO IN MASCHERA

TEMA: La ópera romántica italiana.

DESCRIPCION: Representación de la escena final de la ópera *Un ballo in maschera* de Verdi. Los invitados a este baile de máscaras han elegido disfrazarse de personajes de otras óperas.

UBICACION: Sala Internacional - 1er. piso (parte central).

VESTUARIO			COMPLEMENTOS	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Dominó	V-72	Ricardo		1 maniquí mujer completo	• Todos llevan antifaz	
Vestido de colombina	V-73	Amelia		9 maniqués mujer s/piernas		
Traje s.XVIII negro	V-21	Renato		5 maniqués hombres completos		
Vestido s.XVII negro	V-16	Reina/noche		2 maniqués hombres s/piernas		
Vestido s.XVII blanco	V-9	Lucia di Lamermoor		3 maniqués jóvenes sentados		
Kimono rojo	V-11	Turandot				
Vestido s.XIX salmón	V-61	Tosca		1 plataforma de 7 x 3 mts.		
Túnica s.XIII (egipcia)	V-65	Radamés				
Tunica amarilla	V-171	Anima en pena				
Traje s. XVI rojo	V-131	Demonio mayor				
Traje s.XVIII rojo	V-6	Violinista	violín conseguir			
Traje s.XVIII azul turquesa	V-10	Flautista	flauta Et-			
Traje s.XVIII chaudron	V-20	Violonchelista	violonchelo conseguir			
Túnica s.XI (bizantina)	V-44	bizantino				
Vestido s.XIX durazno	V-57	Dama romántica				
Vestido s. XVI verde	V-94	Dama renacentista				
Traje morado	V-123	Montenegrina				
Cota de malla	V-170	Peón de campo	casco A1-12 lanza A3-2			
Vestido s.XVI verde limón	V-88	Dama renacentista				
Traje s.XVI rosa	V-188	Caballero renacentista				
3 sillas de madera	E3-63					

ESCENA 3 -

TEATRO MUSICAL

TEMA:

El teatro musical: géneros chico, ínfimo y sicalíptico (1920-195)

DESCRIPCION:

Representación de personajes de la revista musical con sus obligadas cupletistas y bailaoras españolas o cubanas, el sainete mexicano, el vodevil, el burles musical, el sainete, el vodevil, el burlesque y el sketch.

UBICACION:

Sala Internacional - 1er. piso (lado derecho).

VESTUARIO Y OBJETOS		COMPLEMENTOS	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Traje multicolor	V-7	Lucha Reyes	sombrero C-	7 maniqués mujer en pose	
Traje plateado	V-13	Vedette ombliuista		5 maniqués mujer s/piernas	
Vestido c/brocados	V-14	India principal			
Vestido decó cuentas	V-17	Tiple de revista musical		1 plataforma 3.50 x 3 mts.	
Vestido c/ cuentas	V-33	Montenegrina			
Traje blanco/oro	V-43	Cancanera			
Traje vino	V-48	Maja de goyescas			
Vestido lentejuela	V-83	Tiple cupletista			
Traje multicolor	V-124	China poblana			
Traje diamantes	V-189	Sicalíptica			
Vestido negro	V-168	Cupletista de fin de fiesta	boquilla C-		
Traje b/n	V-194	Rumbera	tocado C-		
Mostrador de artistas	E2-1				
Chaise longue	E3-64				

ESCENA 4-

LA PASION DE CRISTO.

TEMA:

Teatro popular religioso indohispano.

DESCRIPCION:

Representación de personajes del cuadro de "la sentencia" en la Pasión de Cristo. Jesús después de un breve juicio escucha de la voz del centurión su condena a muerte. Poncio Pilatos, como pro-consul en Jerusalén está flanqueado por su guardia pretoriana. Herodes, tetrarca de Galilea, caifás -sumo sacerdote- y Anás, cabeza del Sanhedrín, contemplan la escena. La virgen María, María Magdalena y María Raquel presencian la sentencia y quedan transidas de dolor.

UBICACION:

Sala de murales 2do. piso (lado izq. tera. parte)

VESTUARIO		COMPLEMENTOS	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Túnica blanca	V-190	Jesucristo		3 maniqués mujer s/piernas	
Túnica blanca c/ azul	V-70	Virgen María		2 maniqués hombre completo	
Túnica rojo c/ azul	V-152	María Raquel		10 maniqués hombre s/piernas	
Túnica blanco c/ rojo	V-151	María Magdalena			
Túnica roja c/ colores	V-176	Poncio Pilatos		1 plataforma 7 x 3 mts	
Túnica colores	V-175	Sumo Sacerdote	birrete		
Túnica verde	V-66	Caifás	mitra bilobulada; C-	1 pergamino	
Caftán colores	V-183	Anás	turbante C-		
Corselete plateado	V-8	Centurión	espada	A1-16	
			Casco	A1-13	
Corselete rojo	V-71	Soldado romano	Lanza	A5-1	
			Casco	A1-14	
Corselete rojo y plata	V-135	Soldado romano	Lanza	A5-1	
			Casco	A1-15	
Corselete rojo	V-143	Soldado romano	Lanza	A5-1	
			Casco	A1-16	
Corselete rojo y plata	V-144	Soldado romano	Lanza	A5-1	
			Casco	A1-17	
Corselete rojo	V-149	Soldado romano	Lanza	A5-1	
			Casco	A1-18	
Corselete colores	V-202	Soldado romano	Lanza	A5-1	
			Casco	A1-18	

ESCENA 5 -

DON JUAN TENORIO

TEMA:

Drama romántico y comedias de magia (ca. 1880)

DESCRIPCION:

Representación de la escena final del Don Juan Tenorio de José Zorrilla, ubicada en la segunda mitad del siglo XVI. José Zorrilla, ubicada a mediados del siglo XVI.

UBICACION:

Sala de murales 2do. piso (lado izq. 2da. parte).

VESTUARIO Y OBJETOS			COMPLEMENTOS	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Traje s.XVI negro y morado	V-1	Don Juan	Espada	A1-7	1 maniquí mujer 3/1	
Traje s.XVI morado y negro	V-127	Don Juan muerto			1 maniquí mujer s/pies	
Hábito de monja	V-159	Dofia Inés			11 maniqués hombre completo	
Traje s.XVI negro	V-160	Comendador	Espada	A1-34		
Traje s.XVI café	V-125	Don Luis	Espada	A1-35	2 cruces de cementerio	
Vestido s.XVI amarillo y naranja	V-59	Dofia Ana			1 catafalco abierto	
Traje s.XVI rojo y vino	V-117	Espectador I	Espada	A1-8	1 sepulcro o monum.fun.	
Traje s.XVI b/n	V-126	Espectador II	Espada	A1-33	1 tablón mortuario	
Traje s.XVI negro	V-114	Paje fúnebre	Sombrero	C-11		
Traje s.XVI negro	V-116	Paje fúnebre	Sombrero	C-11	1 plataforma 7 x 3 mts.	
Traje s.XVI negro	V-128	Paje fúnebre	Sombrero	C-11		
Traje s.XVI negro	V-167	Paje fúnebre	Sombrero	C-11		
Traje s.XVI negro y oro	V-157	Paje de luces	Sombrero	C-11		
Reloj de arena	ACO					
Corona	ES-25					
Manto mortuario	CBR					

ESCENA 6 -

LOCURA DE AMOR

TEMA:

Teatro historicista en prosa (ca. 1900)

DESCRIPCION:

Representación de la escena 5 del acto IV de La Locura de amor de Manuel Tamayo y B de los Condestables de Castilla, Burgos, 1506

UBICACION:

Sala de murales 2do.piso (lado der. 1era.parte)

VESTUARIO		COMPLEMENTOS		ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS	OBSERVACIONES
Vestido blanco	V-2	Doña Juana	corona cristiana	J 35	3 Mujeres sin piernas
Cañán brocado rojo/oro y corona	V-63	Felipe el H			8 Hombres completos
Traje s.XVI morado	V-76	Cortesano			1 Plataforma de 7 x 3 mts.
Vestido beige y verde	V-87	Cortesana			1 Palo
Traje s.XVI oro y aqua	V-77	Cortesano			2 Tronos españoles
Vestido verde	V-89	Cortesana			1 Escudo de Castilla
Jubón azul-verde	V-35	Músico			1 facistol
Jubón rojo	V-37	Músico			
Jubón morado, amar. y azul	V-38	Músico			
Jubón fucsia	V-11	Músico			
Traje de guardia rojo y ocre	V-181	Macero	lanza	E5-3	

TELONERIA

TEMA:

Escenografía

OBJETOS	UBICACION	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Decorado del Incendio de Roma	E1-13	Barandal Sala Internacional	9 varas	Por pieza
Telón Criptas	E1-11	Sala 7	1 estructura para tapón	
Telón Altar mayor	E1-12	Tercer piso		
Telón Venta morisca	E1-11	Sala 7		
Telón Circo Romano	E1-14	Sala Internacional		

ESCENA 7 -

ZARABANDA DEL SEÑOR SANTIAGO

TEMA: Ballet- pantomima

DESCRIPCION: Representación de la Zarabanda del Señor Santiago. Danza misional evangelizadora en contexto vagamente postmoderno.

UBICACION: Sala de murales 2do. piso (lado der. 2da. parte)

VESTUARIO Y OBJETOS		COMPLEMENTOS	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Traje SXVI azul y col	V-187	Sr. Santiago	armadura A1-1 espada A1-38 casco A1-19	4 Maniques mujere completa torera 2 Maniques mujere completa odalisca 6 Maniques hombre completo	General Por pieza
Cota de malla	V-81	escudero	cachiporra A5-4	1 Maniqui hombre completo grande	
Túnica verde a rayas	V-193	Jeque Árabe	turbante		
Traje amarillo y rojo	V-186	odalisca	tocado	1 Plataforma de 7 x 3 mtrs.	
Traje fucsia de mujer	V-107	odalisca	tocado		
Traje gris y col	V-178	árabe	cimitarra A1-24		
Traje multicolor	V-177	árabe	cimitarra A1-25		
Traje multicolor	V-180	árabe	cimitarra A1-37		
Traje multicolor	V-191	árabe	cimitarra A1-38		
Traje dorado de torera	V-80	torerita	estoque A1-36		
Traje fucsia de torera	V-81	torerita	estoque A1-36		
Traje verde de torera	V-82	torerita			
Traje azul de torera	V-182	torerita			
Venta Morisca	E1-11				
Piso Ajedrez	E1-40				

MISCELANEA

TEMA:

Miscelánea escénica

DESCRIPCION:

Selección de piezas con características particulares en espacios individualizados, este último grupo está constituido por cuatro parejas de personajes inscritos en otros géneros escénicos; desfile patriótico, cine mudo, fin de fiesta y circo.

VESTUARIO Y OBJETOS			COMPLEMENTOS	UBICACION	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	OBSERVACIONES	CEDULARIO
Traje SXVI (ocre y rojo)	V-192	Conquistador español	morrión espada puñal	A1-20 A1-1 A2-3	columna	2 Mujeres completas odaliscas 1 Mujer completa payaso 1 Mujer completa dama	Por pieza General Circo
Traje de indígena	V-169	India principal			columna	1 Mujer s/ piernas	
Traje SXVI rojo	V-79	Mejstófeles			columna	3 Hombres completos	
Vestido S.XV blanco	V-15	Dama del alba			columna		
Traje rosa y plata	V-18	Odalisca			barandad		
Traje azul y plata	V-172	Odalisca			barandad		
Botarga negra	V-74				sala 7		
Julón rojo y amarillo	V-64				sala 7		
Decorado de circo	E1-15				sala 7		
Teatrino	E1-14				sala 7		
Títere mariachi	T-16				sala 7		
Títere mariachi	T-36				sala 7		
Títere mariachi	T-37				sala 7		
Títere mariachi	T-38				sala 7		
Títere mariachi	T-39				sala 7		
Títere picador	T-7				sala 7		
Títere torero	T-1				sala 7		
Títere Cantinillas	T-13				sala 7		
Títere de toro	T-15				sala 7		
Títere caballo	T-16				sala 7		

TALLER DE COSTURA DE MANUELA BRAVO REYES, CA. 1936.

TEMA: El taller de vestuario teatral.

DESCRIPCION: Reconstrucción del taller de costura de Manuela Bravo Reyes. Muestra de materiales de confección, instrumentos de trabajo, diseños de vestuario y elementos contextuales.

UBICACION: Sala 8 DIMENSION:

OBJETOS		IMAGENES	ELEMENTOS MUSEOGRAFICOS	CEDULARIO	OBSERVACIONES		
1	Máquina de coser Singer	M6-1	1 Retrato de Samuel Bravo Reyes	F1-130	3 manoparas	1 Manuela Bravo R.	<ul style="list-style-type: none"> • Definir tamaño de plataforma • Iluminación
2	Tela de retazos	M17-1	2 Retrato de Mercedes Paredes	F1-131	(2,50 x 3 m.)	2 Taller de costura	
3	Maniquí tipo sastre de mujer	M7-2	3 Figurín de Amneris	B1-12a		3 Por pieza	
4	Traje en proceso	V-201	4 Figurín de Emani	B1-12b	1 plataforma		
5	Costurero	M19-1	5 Figurines para Die Zaubertüte	B1-59	(2 x 2 x 40 m.)		
6	Máquina para hacer ojales	M6-2	6 Figurín de Lucia	B1-10			
7	Figura de yeso de mujer	E3-58	7 Retrato de Don Miguel Bravo	E2-3			
8	Regla de corte	M7-3	8 Retrato de Doña Máxima Bravo	E2-2			
9	Plancha de estufa	M7-1	9 Virgen de Guadalupe	E2-6			
10	Burro para planchar	M7-5	10 Calendario Talleres Monterrey	E2-7			
11	Catálogo de telas	M21-1					
12	Catálogo de gama de color	M21-2					
13	Bañil mundo	E3-61					
14	Mesa redonda chica	E3-65					
15	Juego de copas vermouth	E3-66					
16	Silla de madera	E3-67					
17	Victrola	G2-1					
18	Mesa para victrola	E3-68					
19	Disco de 78 r.p.m.	G1-3					
20	Cojín para encajes	M7-6					
21	Ropero	E3-69					
22	Selección de materiales	M...					
23	Selección de complementos	C...					

Entrevista con Gabriela Ibarra, Historiadora del Arte Escuela de Música Fermata, 11 de Agosto de 1997

E - Cuando comenzaste a trabajar en la Colección Bravo Reyes y que fue lo que más te llamó la atención de la misma

G - ¡Híjole... - sonrío - esto habrá sido; creo que fue en el 94, en agosto del 94, si, empezamos después de una mini exposición que se había hecho en la misma casa de Empresa, y me llamó la atención por eso, porque fui a ver la exposición, se tenía que empezar a guardar todo y no había ningún sistema de registro ni de nada de control de absolutamente nada y José Antonio pensando que yo era historiadora del arte le podría ayudar a empezar a manejar todo el sistema de registro y yo dije uy, esto es maravilloso para poder empezar mi proyecto de tesis y entonces comencé a plantearlo como mi proyecto de tesis, pero iba hacer un reporte de trabajo que era el rescate de la Colección Casa Bravo Reyes empezando con la exposición que se había hecho en Empresa y empezando a hacer un sistema de registro básico sin ninguna investigación previa, sin saber que realmente se necesitaba, de hecho estas fichas que se empezaron a hacer son las viejitas, ¡famosas!, que se estuvieron engrapando a las fichas que se hicieron ya con el sistema nuevo; esa fichas que nada más decían que era vestido, que era traje de hombre o de mujer, de que siglo y de todas esas cosas; ese fue el sistema que empezamos a hacer, porque todavía no se hizo una investigación de realmente qué se necesitaba, fue muy pobre, pero nos sirvió mucho porque nos empezamos a involucrar con la colección, empezamos a investigar que era del XVI, que era del XVII, que era del XVIII; ni Crescencio ni yo que éramos quienes estábamos haciendo entonces, teníamos mucha idea de cómo se llamaban las piezas; y se empezó a hacer, pero al vaporazo. Con forme íbamos quitando la exposición íbamos registrando. Era una exposición - ahí hay unas fotos de esa exposición que se hizo en Empresa -, y entonces por eso me llamo la atención porque era un muy buen proyecto, era una colección que se tenía que empezar a rescatar, era empezar de cero, y entonces entró Pilar, con lo de la Biblioteca, y fue cuando empezamos a plantear la idea de una beca del FONCA para rescatar todo y hacer el catálogo... Hicimos un primer intento de beca el cual fue rechazado; entonces seguimos trabajando altruistamente tanto Pilar como yo. Esto fue casi un año; y hasta el 95 volvimos a meter lo de la beca del FONCA. Todo este tiempo se siguió trabajando y sobre todo se siguió trabajando con vestuario, con esas piezas que estaba en el closet, que se tenían que empezar a guardar; las mejores piezas que José Antonio ya había seleccionado alguna vez en las cajas viejitas. Esa fue la base de todo, en Dolores casi no trabajamos en un principio. Íbamos a trabajar los sábados pero mas bien a recoger, no tanto a hacer un inventario sino a empezara a acomodar, porque todo estaba hecho un revoltijo espantoso. Se hicieron paquetes por trajes y no se hizo mayor inventario mas que... - por ahí hay una libreta viejita de un paquete de trajes militares y no dice cuantos, ni de que tipo, ni de que color, ni de que nada -, eso fue lo primerito que se empezó a hacer. Y luego ya nos ganamos la beca del FONCA la segunda vez, con la misma propuesta muy similar y lo irónico era que era; bueno irónico para nosotros por era menor el presupuesto que estábamos poniendo, era más el trabajo que estábamos proponiendo, porque ya era de toda la colección. Bueno el proyecto ya se había hecho con un poquito más de profundidad, iba hacer más amplio y nos la dan. Afortunadamente nos la dieron, aunque era poquito el presupuesto, porque con eso se pudo empezar entonces sí a replantear el todo el sistema de registro de todas las colecciones, y fue cuando ya se hizo todo el sistema actual que se pensó en la ficha uno para todo lo que era para vestuario y objetos, la segunda que era para ...no mentira, la uno era para vestuario, la dos era para objetos, no mentira - sonrío - la uno era para objetos incluyendo vestuario, la dos era para biblioteca y la tres para fonoteca, pero eso lo hicimos

conjuntamente y a partir de lo del FONCA... y después - piensa - ya te tocó a ti la última parte; o sea estuvimos trabajando mucho ese año para poder adelantar un poco en todas las colecciones, fue cuando empezamos con lo de títeres que se acabó, con escenografía que nos fuimos al Teatro de las Artes para sacar las fotos y ponerles numerativos. Esa colección por ejemplo era inédita para nosotros, incluso, o sea nunca José Antonio había podido abrir todos telones en ningún lugar, y entonces fue el descubrimiento, ¡no!, en aquel entonces; y eso ya era el 95, o sea ya había pasado un año que habíamos empezado y ya todos estábamos más involucrados con las colecciones mismas, pero hasta este momento fue cuando se hizo la repartición de colecciones, antes no existía como tal, antes decíamos bueno vestuario, telonería, este, todo la biblioteca que incluía fototeca y fonoteca y hasta el 95 fue cuando se dijo bueno V es vestuario, E es escenografía y las clasificaciones genéricas. Y todo este sistema que se desarrolló hasta el 95. Y entonces se empezó a platear lo de la exposición que ya era un gusanito que tenía José Antonio desde antes. Él ya traía un proyecto incluso desde antes de que yo entrara, y creo que a raíz de ese proyecto fue que se había hecho la primera exposición en Empresa, para hacer una exposición en el Palacio de Bellas Artes, pero en la sala Nacional - que creo que eso ya lo llegaste a escuchaste alguna vez -, bueno, entonces se siguió trabajando con esa idea de la exposición en la sala Nacional, José Antonio ya tenía muy claramente definido que escenas, como las quería, casi, casi los nichos que iban hacer en la sala y demás, y parte del trabajo que se hizo para lo del FONCA fue, - tú lo viste incluso -, fue el guión para la exposición aunque no estaba contemplado dentro de proyecto como parte de; si se agregó para que pudiera haber una continuidad con el FONCA, que además funcionó porque al final el FONCA terminó dando el apoyo especial para la exposición. Pero bueno en este inter, Pilar se va a España con una beca del Ministerio y entonces cuando regresa nos dice: oigan es que hay muchas becas que se desperdician porque nadie sabe, y fue cuando pedimos la de España, entonces investigamos que existía el Ministerio de Educación y Cultura estaban dando becas para proyectos en Iberoamérica y entonces se les planteó la exposición de La presencia de el teatro español en México. Originalmente era otra idea de exposición, una iba hacer la de Bellas Artes y otra de La presencia de el teatro español en México; al final terminó siendo la misma, ya no se llamó La presencia de el teatro español en México, se llamó Joyas del vestuario teatral mexicano, el arte de la ilusión, pero presentaba igual rasgos característicos de influencia española en teatro mexicano; que al final lo tienen, entonces ya no se modificó mayormente por eso. Además el apoyo que dio el Ministerio si bien era importante por que el Ministerio estaba ayudando, no era significativamente grande hablando en términos de dinero, ¡no!, era muy poquitito lo que nos daban y entonces también se buscó que la embajada de España nos diera apoyo para seguir trabajando. Entonces ya con la idea de la exposición, la embajada de España también nos apoyó para hacer cedulario y todas estas cosas, y así fue como se fue armando el tingladito que al final dio resultado la exposición. Eso hasta cuando tú llegaste. Creo que ya después tú te lo sabes ya perfectamente bien; nos dieron fecha por fin en Bellas Artes, habíamos estando enchinchando ya por más de un año, ya nos alucinaban. Yo creo que si salió fue un poco más por perseverancia de José Antonio, que porque realmente el INBA hubiera estado convencido de que la exposición era importante; que es un poco malo pero pues así fue.... Bueno se hizo, se fue a España; la verdad es que todo gracias, ¡no!, yo no creo a que la colección y a que ellos hallan valorado la dimensión, sino que se dio mucha lata y así deben de ser las cosas la final, porque sino entonces terminan siendo los mismos proyectos que son de los amigos, de los primos, de los tíos, de los mismos, ¡no!, - suspira.

E - Sí, ...bueno Gaby, tu siendo historiadora del arte, qué tan difícil fue involucrar lo que era la historia misma de esta colección como colección, involucrarla con el aspecto teatral que fue como

empezó haya de principios de siglo XX finales del XIX, qué tan difícil fue compaginar estas dos tareas.

G - fue horrible - rfe - fue horrible porque no sabía por donde, precisamente por eso, porque soy historiadora del arte y como tal nos, dan mas bien historias de las artes plásticas, no nos daban nada de las artes escénicas; y un poco yo lo empecé a tomar por ahí, pensando bueno es una carencia que tenemos, tengo que meterme más. A mi también me sirve porque en la misma historia del arte plástico, este, vemos el vestuario. Es importante porque tu puedes determinar por ejemplo un personaje es tal época si ves que está vestido de tal forma. Empiezas a ¡no!, a notar ciertos aspectos en la vestimenta que te ayudan en cuanto al arte plástico, ¡no!. Como historiadora del arte eso fue la primera entrada y después lo empecé a involucrar en cuanto a estética. Entonces dije, bueno el gusto de la época influye también en la manera en la que se va haciendo el vestuario; porque si bien son trajes de época, no son de la época original, entonces hay una estética por la cual se hacen de esa forma; porque a principios de siglo el gusto de esta manera, - porque lo que hemos platicado muchas veces ¡no! -, la misma evolución del teatro, la iluminación que se utilizaban determinaba la forma en la que se hacía el vestuario teatral ¡no!, la estética del momento, lo que le gustaba a la gente, los colores, las... incluso las cuestiones económicas, las cuestiones de, de este, de comercio, porque si existían ciertas telas, entonces era porque se tenían tratos con tal país, o los botones que hemos visto que vienen de Francia o de Italia de España, era porque existía una relación comercial entre estos países, entonces lo empecé a ver un poquito más allá, porque directamente como historiadora del arte no encontraba resonancia por lo mismo, no habíamos llevado ni historia del teatro, ni este, ni nada de artes escénicas, ni nada de vestuario, como manifestación plástica incluso, que fue el trato que yo le intenté dar, ¡no!, el vestuario mismo como una manifestación plástica ¡no!, que el final lo es, si es parte de un arte escénico, sí, pero el mismo vestuario en si es un arte también, entonces fue la manera en que lo empecé a vincular yo para mí misma y para mi tesis también no, que al final lo creo, o sea al final es así ¡no!, el vestuario no se hacía igual en ese momento, que como se hacía hace cien años, o ciento cincuenta años, - reflexiona - hace cien años pues es eso verdad, - sonrío - o hace doscientos años, o ahora, o hace cincuenta años, ¡no es lo mismo!, incluso también lo empecé a manejar en cuanto a niveles sociales, por lo que hemos visto también en el caso de las diferentes tipologías ¡no!, los que son para semana santa tienen ciertos materiales, tienen ciertos colores, en cambio los que son para teatro más elitista, por así llamarlo, son de otra manera, tiene otros materiales, son terciopelos más finos, este... no sé ¡no!, todos los broches son de más calidad, en cambio los otros no, porque son de uso popular, y por eso tenían que ver con el gusto también ¡no!, porque es un poco más difícil vincular el gusto a, o sea a analizarlo como tal, como gusto, luego aplicarlo a algo que es una manifestación, y luego vincularlo con su contexto teatral, y luego con la historia, total que yo creo que por eso nunca me perdí - rfe - porque de repente ya no supe si era el gusto, si era el-teatro, si era la historia de el vestuario, si era una manifestación plástica, luego lo iba a empezar a manejar como todo lo que se había utilizado como elementos plásticos dentro del arte escénico desde..., hacer una historia desde que se pintaban los cuerpos hasta el vestuario teatral contemporáneo, en lo que se utilizaban materiales a lo mejor más efímeros ¡no!, hubo muchos transes en ese momento, en los que yo también trataba de justificar el porqué como historiadora del arte estaba trabajando ahí, al final me di cuenta que tampoco lo tenía que justificar tan estéticamente, o sea que al final es una manifestación y ahí está y era tan evidente, pero yo no lo tenía tan claro porque la colección misma era tan complicada en un inicio, no estaba definida, no había un sistema ¡no!, que a mí me ayudara a relacionarlo directamente con algo, yo pensaba que como historiadora del arte sólo me tenía que dedicar a estudiar la pintura, la escultura, la arquitectura, y no es así, por eso me resultó muy difícil.

E - Bueno, ya nos comentaste que al principio fue muy difícil, pero llega el día que nos dan fecha para inaugurar en el Palacio de Bellas Artes, qué pasó en ti, qué pensaste, qué dijiste?

G - Lo que pasa es que en ese entonces ya era otra situación la mía también, porque yo ya me había metido en una maestría en museos y ya tenía en otra forma un poco más de conocimientos en el aspectos museográfico - museológico, y entonces ya no era sólo aplicar este... mi profesión como historia del arte, sino como dentro del área de museología o museografía, era un poco más práctico, y eso tanto me ayudó a mí como creo que el final le ayudó a la misma colección el hecho que yo empezará a estudiar en esto y a investigar en esto, entonces para mí fue como el primer boom que dije estoy estudiando, es la oportunidad de exponer en el Palacio de Bellas Artes, es digamos que es el máximo espacio tanto a nivel escénico, como a nivel museológico - museográfico o sea el Palacio de Bellas Artes no deja de tener un papel importante, determina este, criterios para valorar aspectos artísticos ¡no!, al final alguien que llega al Palacio de Bellas Artes ya sea como cantante, como representación de teatro o como exposición en sus otros espacios es porque es importante, y porque lo que es el gobierno y lo que es institucional, lo están valorando como tal, entonces no nada mas era darle valor a la colección, sino era también darle valor a esa manifestación dentro del arte escénico que era el vestuario, o sea fue importante por eso, entonces en el momento en que nos dijeron sí, yo hice así flash back y dije es como cuando los pintores están en el Palacio de Bellas Artes, se consagran, o sea es un símbolo de que están consagrados, entonces tanto para la colección como para nosotros es importante, porque nos consagra igual ¡no!, el decir trabajé en una exposición en el Palacio de Bellas Artes, no es lo mismo decir hice una exposición en la Casa de Cultura de Tlalpan, por decir, no es lo mismo.

E - Mencionaste ahorita a las instituciones, sabemos, y bueno los que no lo saben, que fue muy difícil conseguir el espacio de Bellas Artes, de hecho se pidió la sala Nacional como ya lo mencionaste y al final terminaron dándonos la sala Internacional y la zona de murales, por qué cree que las autoridades de Bellas Artes tardaron mucho en aceptar mucho esta colección de teatro, que siendo en la historia de Bellas Artes a la fecha, sólo dos colecciones de vestuario se han presentado, una italiana y bueno la de nosotros, por qué cree que haya un rechazo al teatro en un recinto tan importante como es Bellas Artes.

G - Porque el director de el museo para empezar es artista plástico, era director nacional de artes plásticas, entonces su prioridad era presentar artes plásticas en el Museo de el Palacio de Bellas Artes, porque además estaba definido como Museo Nacional de Artes Plásticas, irónicamente cuando es un espacio primordialmente escénico ¡no!, entonces un poco nuestro argumento desde un principio era bueno si ya trajeron una exposición desde Italia de la Ópera de Roma, por qué no la de la Casa Bravo Reyes que representa tantos años de historia teatral en México, que fue hecha para México por artistas mexicanos y demás ¡no!, hay escenografía y un poco por ahí se empezó a involucrar es plástico al final de cuentas, y bueno al principio nos dijeron bueno es que esa exposición no nos costó nada porque ellos la trajeron, ellos pagaron, ellos pusieron, entonces si bien tenía renuencia a presentar algo más teatral, también habían optaron por lo de Italia porque ellos no había gastado un sólo peso, hasta donde nos dijeron porque yo lo dudo verdad, pero a lo mejor no les costó el transporte, yo que sé, algo así pudo haber pasado ¡no!, y yo creo que por eso fue principalmente la renuencia, porque Agustín Arteaga mejor llamado, es artista plástico, entonces su prioridad son las exposiciones de artes plásticas, y al final se dio porque fue una orden desde arriba, porque José Antonio se supo meter muy bien y porque era importante, yo creo que al final si para el no era importante como artista plástico o como director nacional de artes plásticas y prefería utilizar ese espacio para consagrar a otros artistas plásticos, este, yo creo al final se tuvo

que dar cuenta que lo tenía que hacer y que era importante, no nos dieron la sala Nacional porque según ya estaba calendarizada, el día que fuimos y le dijimos nos vamos a España en octubre, queremos que la exposición sea primero en México, el nos dijo, Chin, ya los tenía calendarizados para diciembre, y entonces dijimos cómo para diciembre si nosotros vamos a regresar hasta enero, no puede ser en diciembre, tiene que ser antes de irnos a España, como va a ser posible que salga primero a España que se presente en México, el lugar idóneo es Bellas Artes, o sea se había insistido mucho en Bellas Artes precisamente porque era importante, nos habían propuestos antes este San Ildefonso, el Centro Nacional de las Artes, otros espacios que si bien tampoco son cualquier cosa, no son lo mismo que el Palacio ¡no!, entonces yo creo que la renuencia fue no tanto por la institución sino por la gente que está al cargo, al final las instituciones son gente pero, no sé, algo debe de haber ahí atrás, Agustín Arteaga era una gente que tenía poder y no sólo era el director de el Museo sino director nacional de artes plásticas, entonces te podrás imaginar, ¡no!, y nos dieron las otras salas porque en ese momento cuando le dijimos bueno es que nos vamos, el nos dijo bueno la única solución es que no sea en la sala nacional y vamos a dar un tur para ver en donde más se puede hacer, y fue que nos dieron la sala internacional, que realmente no pertenece al Museo Nacional de Artes Plásticas, bueno al Museo Nacional de Bellas Artes sino que pertenece al Palacio de Bellas Artes como espacio que utilizan para eventos especiales, no es parte del museo, ese espacio que nos dieron, en realidad nos dieron pocos espacio y fueron dados hasta el, último que eran parte de el museo, que eran las dos salas ¡no!, realmente son salas, en donde estaban telonería y donde estaba el taller de la tía, esos son los únicos espacios que realmente pertenecían al museo, los demás espacios no forman parte de el museo como tal, entonces sí nos metieron pero no nos dieron realmente de entrada como ese estatus, decir si están en los espacios importantes, al final se manejó y fue importante y fue mejor no estar en la Nacional porque la Nacional hubiera quedado chica también ¡no!, pero, yo sí creo que fueron cuestiones como personales y yo no sé que tanto institucionalmente lo hayan valorado.

E - Bueno, dando una vuelta de ciento ochenta grados, he, se designaron o más bien se deslindaron responsabilidades ya los últimos meses para inaugurar en Bellas Artes, a ti te tocó lo que fue la coordinación de el catálogo, lo que fue la coordinación de la museología, no museografía, perdón, he, porque bueno tenía que ver mas con lo que tú estudiaste y con lo que estás estudiando ahorita, que es tu maestría, que tan importante fue para ti encargarte en específico de estas dos cosas.

G - Uy no, fue un paquetazo, pero fue un paquetazo buenísimo, porque un poco lo que te decía hace rato, la oportunidad de participar en un evento importante, en un lugar importante en una actividad importante, éramos muy pocos y lo importante lo teníamos que hacer entre nosotros mismos, no lo podíamos mandar así nada mas a cualquiera: lo de el catálogo lo tenía de alguna otra forma yo creo que hacer yo, porque yo había estado trabajando desde el principio con el sistema de registro y luego por eso te involucraste tu, porque tu también te habías involucrado no sólo con vestuario, sino con escenografía y con armería y con títeres y con todo, entonces era importante llevar un rigor muy claro y tener un cuidado muy claro también con lo que iba a estar en el catálogo, para mí era básico, porque además yo había querido estudiar diseño gráfico, entonces era una buena manera también de involucrarlo ya no nada más con la historia del arte ni con los museos, sino un poco mas con algo que yo había tenido latente por ahí, es importe manejar un catálogo en una exposición, porque además es la memoria que queda de ella ¡no!, es lo que la gente se va a quedar, lo que en el museo se va ha quedar, lo que... las fotos que van ha quedar ¡no!, es la memoria de lo que queda de una exposición, es totalmente temporal, y el catálogo es muy importante, entonces por eso era importante el catálogo, desafortunadamente el catálogo no resultó lo que queríamos, pero por parte de la colección y de todos nosotros yo creo que no quedó,

el trabajo que se hizo fue bueno, se seleccionaron bien las fotos se seleccionaron bien los textos, se hicieron bien las fichas, verdad, que te puedo decir, y este, si era muy importante para mí, porque aparte de el material divulgativo que se iba a dar a partir de esto, es que no sólo iba a ayudar a partir de la exposición a que la colección se conociera la colección, sino que iba a ser un material para promocionar lo que era la colección misma, o sea un documento muy importante eso en cuanto al catálogo; y en cuanto al montaje era importante poder tener un control de todo, pero lo que fue malo es que a la hora de la hora se involucró demasiado Bellas Artes en el montaje, José Antonio por ejemplo tenía ideas muy claras de lo que quería que a lo mejor no eran muy museográficamente atractivas, no tuvimos el dinero necesario para hacer lo que queríamos, entonces yo creo que también a pesar de lo importante que pudo haber sido coordinar museográficamente el montaje de la exposición, este y diseñar todo lo que era al guión, más bien fue ponerlo en orden pero creo que era necesario, porque además fue una exposición que se planeó realmente en seis meses a pesar de que existía una idea anterior, fue muy poco tiempo para hacer una exposición, fue muy poco tiempo para hacer un buen guión museográfico para hacer un buen diseño museográfico, para restaurar bien las piezas... creo que fue importante pero que también faltó tiempo, pero faltó tiempo porque no había dinero ¡no!, pero como parte de mi profesión fue como el primer hitazo que, como un golazo ¡no!, no es cualquier cosa poder trabajar con una colección así de importante y no es cualquier cosa poder diseñar un catálogo, en el que no se te deben de ir cualquier cantidad de aspectos, la historia de la colección, pensar en todos los lenguajes alternativos, para todo lo que te puede servir un catálogo, tanto para los estudiantes de teatro, alguna vez lo comentamos, como para la gente de artes que pueden decir ay mira estos botones, que se hacía énfasis ¡no!, o este quien es vestuarista y que vea figurines, o quien sea este gente de museos y quiera ver cual era el guión cual era la estructura de la exposición, o sea dialécticamente tenía muchas funciones ese catálogo, por eso era importante, eso en cuanto al catálogo y en cuanto a la exposición ya era mas allá de mi carrera como historiadora del arte ya era más en el plano museológico, y también me ayudó para darme cuenta lo que no se debe de hacer en una exposición ¡no!, de cómo se deben de hacer las cosas y eso ya viene después cuando haces una evaluación personal de tu trabajo y del conjunto, yo creo que hubo muchas cosas que se pudieron haber hecho de otro manera, creo que la colección podría haber funcionado de otra manera también, si se tomaran decisiones este institucionales, mas por la organización que de tipo personal, pero fue importante estar cerca.

E - Acabas de mencionar varias disciplinas, sabemos que el teatro es multidisciplinario, crees que haya ayudado para la organización tanto de la colección en sí como de la exposición el haber trabajado con gentes de varias disciplinas, dígame música, diseño de modas, bibliotecología y bueno los que estuvimos trabajando como servicio social que éramos de teatro.

G - yo creo que es basiquísimo, y bueno en cuanto a la colección lo requiere porque los materiales son bueno de cualquier cantidad de naturalezas ¡no!, en cuanto a la colección era básico que hubiera gentes de varias disciplinas fue un reflejo también que en teatro trabajan varias disciplinas, pero también en el aspecto museológico, la museología es una disciplina interdisciplinar ¡no!, es un trabajo que debe ser hecho entre personas, no sé entre diseñadores entre investigadores, entre historiadores, en el caso de que era una exposición de teatro, tenía que haber gente de teatro o sea no se podía haber hecho esto, y es real sin a lo mejor sin que ustedes siendo gente teatro le hayan puesto ese feeling y hubieran estado ahí, y decir, en la escena tal era de tal manera, cuantas veces no se platicó esto, hay que revisar la estructura de la obra para ver si esta corresponde o no corresponde, si debe ser o no debe ser si es real, no te puedes sacar las cosas de la manga, entonces si bien en el teatro el trabajo es interdisciplinar en el caso de los museos el caso de los museos también es interdisciplinar y muchas veces incluso se ha relacionado a la

museología y a las exposiciones en sí como un trabajo escenográfico ¡no!, participa; o sea es muy similar lo que se debe de hacer en cuanto a trabajo interdisciplinar en una obra como en un museo o en una exposición, se debe de saber como integrar un equipo interdisciplinar y yo creo que fue básico que hubiera un restaurador, que hubiera gente de teatro, a lo mejor igual que yo fuera historiadora del arte porque es otra visión entonces se va echando varias visiones al producto y esto permite también que pueda tener una expresión hacia afuera diferente ¡no! si sólo hubiera habido gente de museos, hubiera habido aspectos de cuestiones teatro que se hubieran olvidado, si no hubiera habido un restaurador imagínate como hubieran estado las cosas, si no hubiera habido un historiador no hubiera habido una secuencia lógica en fin debe de haber participación de todo este tipo de gentes, yo creo que es básico y depende de el tipo de museos dependerá el tipo de profesionales que se reunieran, si esto es una colección de vestuario invariablemente debe de haber gente de teatro, por eso yo creo que si se busco que gente de servicio social participara por eso se busco gente de teatro, porque no era necesario buscar gente de historia, ni era necesario buscar gente de diseño, ni de otras disciplinas, mas que de teatro porque era a lo mejor de donde estábamos creciendo ¡no!, fue importante que ustedes como teatreros participaran en la colección.

E - Bien, este, regresando a la exposición, llegó el día de el montaje en Bellas Artes - oh que día (bromea Gabriela) - qué pasó de ahí hasta el día de inauguración como fue ese método para que no hubiera caos, que bueno al final de cuantas, como ya la mencionaste que Bellas Artes se quiso involucrar demasiado ya que vieron que el proyecto en sí era muy importante, muy valioso, no sólo para México, sino para la historia de las artes escénicas, cómo fue esta programación para que no hubiera un caos mayor de el que hubo.

G - Hijole yo no se como se hizo - ríe - no se ni como se evitó o como en realidad no se pudo haber evitado ese caos que hubo, yo creo que fue parte de que sí hubo una organización, si había lineamientos muy claros en cuando a qué escenas iban en qué lado, si se habían pensado muy bien cada uno de los objetos, si se había hecho una revisión por listas de pieza por pieza, la dificultad de la exposición era muy grande, porque era muchos materiales, o sea no era una exposición en donde cuelgas cincuenta cuadros y ya sabes que son 1, 2, 3, 4, 5, y que van en las paredes 1, 2, 3, 4, 5, eran cualquier cantidad de piezas desde chiquitas hasta vestuarios enormes hasta escenografías y bueno lo que pasó es que nosotros estábamos muy bien organizados, pero organizados internamente sabíamos realmente muy bien quien había hecho que cosa, quien podía hacer qué cosa, este, todos teníamos conocimientos de la colección y de todos sus materiales y eso sirvió para poder llegar al montaje y hacerlo, había un guión y eso fue importante, sin guión bueno ninguna exposición hubiera funcionado y menos esta, porque eran muchas cosas, vuelvo a lo que te decía hace rato, habían cosa chiquitinas que aparecían y que debíamos saber donde iban, fue poco tiempo para el montaje también, para un montaje así de grande en un espacio así de grande en el que también se estaba involucrando Bellas Artes en donde ellos decidían que tipo de vitrinas y que tipo de bases y que tipo de mamparas iban a utilizar, esos aspectos no se habían definido desde un principio, pero tampoco fue deficiencia de nosotros, sino que al final Bellas Artes no se había querido involucrar tampoco desde un principio en esta planeación, si eso se hubiera visto meses antes en que va a quedar de tal color, y las base van a ser estas y las vitrinas estas, hubiera sido un poco más fácil, pero afortunadamente nosotros teníamos resuelto qué cosas podían ir en vitrinas sobraron al final cosas, se pusieron otras de más; pero estaba hasta eso bastante este, bastante desarrollado entonces fue un poco más fácil y también fue bueno que los que participamos por parte de la Casa éramos muchos, éramos gente que creíamos en la exposición, que queríamos las piezas, incluso la gente que nos llegó a ayudar eran amigos y familia que no ayudaron para que esto saliera adelante, a pesar de el personal que nos estaba pudiendo o no ayudar de Bellas Artes, entonces nuestro equipo fue muy sólido y eso fue importante.

E - No sé si ya se comentó en la entrevista (debido a problemas con la grabadora) pero habías mencionado el ensayo que tuvimos en la Sala Covarrubias, tu crees que, y bueno soy teatrero y es pregunta obliga, tu crees que la gente que nos ayudó que era gente que en ese momento estaba cursando la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, crees que ayudó mucho el hecho que también hayan sido teatreros o hubiera sido igual si hubieran sido modelos o cualquier otro tipo de personas para lo que quería José Antonio de dar esta visión más teatral a la exposición.

G - No, yo creo que sí fue bueno, porque por un lado reforzó la idea de que esto era teatral, de que los vestuarios eran utilizados por gente de teatro, incluso de que se podían adaptar porque se adaptaron a los mismos chavos a sus mismos cuerpos, a sus mismas características físicas y dependiendo de le personaje y por otro lado fue darle un valor también dentro de la gente de teatro, o sea que ellos se acercaran, que vieran que era la colección, incluso que vieran lo que era el vestuario que se hacía, muchos de ellos si lo lograron valorar, unos otro decía que apestaba horrible ¡no!, porque se dio, pero incluso para ellos a lo mejor si no lo ven directamente; no he vuelto a platicar con ninguno de ellos después, pero yo creo que también fue importante poder estar cerca de algo así, yo no dudo que se siga haciendo buen vestuario, ni que se haga en esa magnitud, pero no es lo mismo, las piezas tiene su historia, las piezas tienen su carga este, psicológica, cada quien le avienta un poco más, y yo creo que sí fue importante que hubieran sido gente de teatro, si hubieran sido modelos hubiera estado carecido de todo valor teatral y psicológico ¡no!, yo creo que la gente que es modelo no entiende un poco de qué se tratan estas piezas, no le dan el valor que tiene históricamente ¡no!, y si yo creo que fue bueno involucrar a la gente de teatro, que vuelvo es un poco lo que nos faltaba siendo una colección de teatro, José Antonio es músico, es historiador, eh Crescencio es restaurador, Pilar bibliotecóloga, yo era historiadora del arte, y faltaba ese aspecto que en realidad le había dado vida originalmente a las piezas y se reforzó mucho por ese lado, creo que fue buensísimo.

E - La exposición afortunadamente no se quedó en México, se fue a España, se fue al Festival Iberoamericano en Cádiz, y se fue al Museo de América en Madrid, qué fue para ti esta experiencia de llevar esta colección mexicana de teatro al viejo mundo, que en un principio del proyecto ya estaba contemplado el sacar esta colección como ya la mencionaste a España, pero que fue llevar no la presencia del teatro español en México, sino llevar Joyas del vestuario teatral mexicano.

G - Fue, yo creo que al final estuvo bien resultado al final los dos espacios; porque el primero era un festival de teatro, y el festival estaba dedicado a México, entonces era llevar y estuvo bien vinculado el llevar algo como parte de la manifestación teatral mexicana a España, y a este festival y a esta tierra y era muy relacionado y vinculado con las artes escénicas, entonces por un lado era valiosísimo para la exposición que saliera que se diera a conocer no nada más en México sino haya, por otro lado era reencontrar raíces que habían tenido también haya; si tu lees el libro de comentarios hay gente que dice: que lastima - digo para nosotros es bueno, pero ellos decían - que lastima que nos tengan que traer desde tan lejos estas cosas para darnos cuenta de lo que nosotros hemos perdido; para la gente de haya era importante ver como su influencia había permanecido en México, se había manifestado y existía, como colección, entonces por ese lado para nosotros fue importante, importante porque se dio a conocer, pero también creo como parte de, no sé, como una imagen de la manera en la que - que no es así - pero una imagen de cómo México cuida sus cosas ¡no!, nos decían mucho que qué maravilla que esto se hubiera cuidado, que se hubiera conservado, que existiera, que lo lleváramos, que se mantuviera, que se le buscaran estos significados, entonces fue muy bueno para nosotros, y además fue el poner esta exposición

que se había planeado para Bellas Artes originalmente, adaptarla a otro espacio, a otro contexto, y en otra circunstancia ¡no! porque era una exposición planeada para mostrar las Joyas del vestuario teatral en España y era un poco más teatral porque era un festival de teatro, entonces se tenía que montar con escenografía, resaltar estos aspectos teatrales del vestuario, más que en Bellas Artes, aunque sí se habían resaltado, pero en Bellas Artes había sido por así llamarlo más este, manejado más históricamente, más como historia del teatro; en cambio en España era como resaltar como cada una de las manifestaciones teatrales en México históricamente había tenido tanto esta influencia española, como bien había sido tan plásticamente teatral, que fue bueno lo que les gustó a los españoles, que era o sea irónicamente, por eso la rechazaban en México porque no era un arte plástico y halla lo valoraron mucho porque era muy plástica ¡no! siendo teatral, eso en Cádiz, en Cádiz fue maravilloso, la gente de Cádiz tienen normalmente un festival, un carnaval, entonces si bien tiene un valor por el teatro porque se hace año con año el festival, además de que lo veían con esos ojos, este, tenían mucha sensibilidad para el vestuario por sus carnavales, entonces en Cádiz fue muy curioso por eso, la gente iba, los sastres iban, porque querían ver que cosas les servían para el disfras del año que entra ¡no! ese tipo de cosas, entonces se había salido fuera del contexto original del que se había planeado pero había quedado muy bien, en realidad fue algo que no se contempló y que quedó muy bien y esa es una muestra de cómo cada exposición que se planea cuando es itinerante se tiene que pensar en qué lugar es a que gente va a ir dirigida ¡no! y fue lo que pasó cuando llegamos a Madrid, en Madrid el Museo de América es museo más científico, no es un museo de teatro, no es un museo de arte plásticas, es un museo que maneja más etnología, entonces históricamente, más bien temáticamente el desarrollo de América, tiene colecciones muy importantes pero es sumamente científico, entonces a ellos les interesaba la exposición pero no como manifestación teatral, ni como vestido de este arte teatral mexicano, sino más bien, en relación a las cuestiones temáticas que se manejaban dentro de sus exposiciones permanentes, entonces fue darle otro giro totalmente a la cabeza y decir ahora como planteamos para el Museo de América que es otro espacio, no se puede colgar escenografía como en Cádiz y el público no va ha ser el mismo, o sea el público es ciudadano totalmente va a venir a otras horas, a lo mejor vienen más estudiantes, tanto gente de teatro, mucha gente que viene al Museo de América es porque tiene interés especial por conocer algo más de América, entonces se les tiene que dar una vinculación diferente a los trajes ¡no!, entonces ahí se manejo este, los tipos de vestuario y los tipos de confección científicamente, no como teatro, no como escenas, no tanto como se manejo en Cádiz ni como se manejo en México, en Cádiz fue un poco más exagerado esto teatral porque el festival mismo lo requería ¡no!, porque el ambiente mismo lo demandaba, porque sabíamos a lo que íbamos, pero Madrid fue otra cosa y sin embargo fue importante, fue, porque era Madrid, no es lo mismo estar desafortunadamente en Cádiz que en Madrid, aunque Cádiz había sido muy importante por el contexto del festival, pero Madrid es la capital de España, es su capital cultural aunque tiene muchas capitales ¡no! culturales, muchos centros, pero era básico para nosotros poder estar en Madrid y que la gente de Madrid lo viera porque además también son más críticos en ese sentido museológico ¡no!, temíamos mucho esa respuesta de la gente, y al final salió muy bien a la gente le gusto mucho la exposición; a lo mejor... no encontraban perfectamente ese vínculo entre lo que veían en el museo, propiamente lo que veían ahí pero fue más etnográfico ¡no! menos teatral y más etnográfico, era; estas son las danzas de santiagueros ¡no! tienen una relación con todas las tradiciones en México, los vestuario se hicieron de tal forma, porque los colores, porque lo popular, era un poco más explicar ese tipo de trajes, por qué se hacían más que lo escenificado en sí, entonces fue darle muchas vueltas y además fue una muestra de cómo con una misma exposición se le pueden dar diferentes, este, diferentes acentos para presentarlos en diferentes lugares. Ninguno de los tres espacios fue similar, en cuanto a públicos y en cuanto a expectativas, ni en cuanto al manejo de la colección misma ¡no!, y sin embargo eran las mismas piezas ¡no! y

éramos las mismas personas y así salió, salió muy bien, y la experiencia fue muy rica porque eso enriqueció también cada una de las formas en que cada uno de nosotros veía a las piezas, cada lugar nos cuestionó de la manera en la que lo deberíamos de mostrar, para que cumpliera con el objetivo de cada uno de esos lugares; pero se partió igual del mismo guión, de las mismas fichas, al final del catálogo que se hizo; por eso el catálogo era importante, el catálogo que se hizo quedó como memoria de las tres, en las tres se manejaron las mismas fichas, la misma información histórica de la colección en sí, no el discurso museográfico, sino la historia de la colección era la misma, el énfasis en ciertas cosas era la misma, pero la gente la percibió de diferentes maneras, y eso es carísimo en los libros de comentarios ¡no!, la gente de México incluso que estaba allá, porque hubo gente de México que la llegó a ver en Cádiz o en Madrid lo sentían todo como nostalgia ¡no! ay esto es algo que yo todavía viví cuando era joven, y la gente que estaba aquí en México también ¡no! entonces era un poco más similar, en cambio muchos españoles lo veían más bien como sorpresa de algo que había permanecido, como sorpresa de reconocerse a ellos mismos a través de algo que les estaba llevando México.

E - Nada más antes de concluir, comentar un poco más, tu crees que la respuesta que tuvo el público en especial en México fue la esperada, o fue más o fue menos, nada más como dato, fue la exposición que más gente tuvo en el período que se presentó, y bueno según lo que nos comentaron en Bellas Artes en todo ese año fue la exposición que más público tuvo – sí, afirma Gabriela – tu crees que la respuesta del público fue la esperada por los que estábamos en la colección, o la sobrepasó o se quedó corta

G - Yo creo que inconscientemente todos esperábamos la repuesta que hubo, pero concientemente no lo queríamos aceptar, o sea nuestra barrera era bueno yo creo que va ha tener algo de éxito pero quien sabe, vamos ha ver como reacciona la gente, y sí fue sorprendente o sea yo creo que sí pensamos que iba ha tener éxito pero no a lo mejor el éxito que tuvo, fue una cantidad impresionante de gente y lo vimos desde el día de la inauguración, el poder de convocatoria de la colección fue impresionante, era una exposición que llamaba tanto a niños como a mujeres que querían ver un poco más, no sé del diseño de los trajes, como a señores que querían ver las armas o a lo mejor les llamaba la atención las fotos de las sicalípticas, en fin, llamaban a intereses de diferentes tipos personas y de diferentes edades, o sea los viejos legaban y se reconocían ¡no! con cosas que habían visto, con técnicas de cosas que antes se hacían, entonces el éxito yo creo que fue que pudo vincular a todo tipo de público, no nada más a gente vinculada con teatro, porque también les llamó mucho la atención, sino con todo tipo de gente, o sea llegó a todo tipo de público, a todas edades, a todos géneros, y yo creo que todo eso inconscientemente queríamos que así fuera pero no nos lo planteamos así, o sea no hubo desde el planteamiento original de la exposición decir está dirigida a todo público y en fin, creo que siempre se maneja como que queremos hacer un homenaje a la memoria de la tía y una cosa así y nunca se pensó que realmente esto iba a tener la magnitud que tuvo, además en el Palacio de Bellas Artes compitiendo con otros artistas importantes, con otras cosas que no le gustaban a la gente y a lo mejor también porque fue, era algo mucho más sensible y mucho más fácil de que la gente entendiera que muchas de las exposiciones que estaban puestas en ese momento en Bellas Artes, no me acuerdo ahorita el nombre de, había una exposición que la gente ponía, incluso en nuestro libro alguna vez la gente puso de que eso era una porquería, que no se entendía, que era muy lejano a la realidad porque era arte abstracto, yo estoy de acuerdo como historiadora del arte que el arte abstracto es muy difícil de entender y de acercársele pero bueno mi posición era que estaba con una colección de vestuario de teatro y que la verdad es algo muy fácil de ver, entender, de querer, de gustar, te llega por los ojos, te llega por los oídos porque había música, te llegaba por todos los sentidos, entonces fue

muy fácil que la gente; es como los restaurantes ¡no! si a alguien le gusta la comida de un restaurante le dice a otro, entonces se hizo tal poder de convocatoria, que fue mucha más gente de lo que nos imaginamos, yo creo que la misma gente del palacio se sorprendió, y yo no dudo que Agustín Arteaga al final haya quedado satisfecho, aunque nunca nos dio la cara, que fue parte del conflicto desde; o sea fue evidente que había sido una imposición pero también fue evidente que había sido un éxito, que fue un acierto que estuviera en el Palacio de Bellas Artes, al final quedó claro, que había sido el lugar ideal para que se presentara, el lugar ideal para que fuera tanta gente y al final yo creo todos quedamos más que contentos por la respuesta del público.

E - Algo más que quiera agregar para concluir, anexas, agregar, o sería todo

G - No, yo creo que sería todo, nada más sí enfatizar que el trabajo de todos en conjunto fue importante, o sea que nadie así como en el teatro y en la misma colección nada fue bueno por sí sólo, sino que lo importante fue el trabajo de todos ¡no! eso interdisciplinario que tu decías al principio, se dio en la colección es interdisciplinario, el teatro es interdisciplinario, la museología es interdisciplinario, el trabajo interdisciplinario de la colección fue lo que hizo que esto se pudiera dar como se dio a pesar de sus errores y de las fallas que pueda tener, este a lo mejor no sé museográficamente o en fin ¡no! pero una fue una muestra de que más con perseverancia se hacen las cosas y con la participación de todos .

E - Bueno pues muchas gracias Gaby

G - De qué Emilio.

Entrevista con Pilar Galarza, Bibliotecóloga.
Santiago de Querétaro, Qro., 12 de Febrero de 2001.

E - Como fue que llegaste a la Colección de vestuario y atrezzo teatral Bravo Reyes siendo bibliotecóloga.

P - Bueno llegué a la colección porque yo trabajaba en ese momento en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA, en donde estaba yo de responsable del Centro de Documentación, ya tenía yo ahí laborando cuatro años y digamos que ya tenía, ya contaba con una experiencia en documentación artística, dado que el CITRU en ese tiempo tenía bajo su resguardo material documental, material gráfico como en ese caso fotografías, o como incluso bocetos de escenografía y diversos tipos de materiales bibliográficos, no solamente libros sino libretos, he partituras, había algunas partituras musicales, carteles que era una colección importante y otra de las que gozaba era la colección de programas de mano, además de archivo vertical y por ahí unos cuantos fondos que habían hecho algunas personalidades del medio teatral que habían donado al CITRU; que en este caso lo manejaban como fondos pero en realidad era colecciones, algunas de estas no solamente de documentos sino que contaban incluso con algunas materiales, como por ejemplo la colección del maestro que ahora no recuerdo su nombre -saldrá en un momento- que tenían no solamente libros, he programas de mano, que contaba incluso con unos pequeños títeres... el fondo del maestro Javier Rojas, ya recordé - ríe - después de algunos años - bueno ese es el preámbulo - en algún momento nos avisó Giovanna Rechía que había una exposición local, digamos local y casera en la casa de un músico en la calle de Empresa en la colonia Mixcoac, entonces que era una colección muy bonita y que cualquiera que quisiera ir, este iba a abrir sus puertas un sábado, entonces pues yo me interesé mucho dado que conocía de manera muy cercana el trabajo de Giovanna y de esa manera llegué ese sábado a la Casa Bravo Reyes en donde había una exposición, que en realidad la exposición era la casa ¡no!, la casa es la exposición, la casa es todo lo que hay ahí, entonces en realidad éramos sólo dos personas que íbamos del CITRU, la maestra Socorro Merlín y yo, además de Giovanna que fue la que nos invitó. Ahí fue que conocí a José Antonio Guzmán y Crescencio Hernández quienes muy amistosamente nos contaron la historia de cómo tenían esa colección, que había pertenecido a la tía Abuela de José Antonio, que para todos llegó a ser y sigue siendo la Tía Mamue. - ríe - Después de ese momento en donde pues le hice una serie de preguntas en relación precisamente a documentos ¡no!, poco por la especialidad, qué más había a parte de vestuario y de fotografías, pues ya me empezó a contar que por ahí también tenían cartas, o sea todo lo que se conoce como correspondencia y libros ¡no!, algunos libros con recetas mágicas para hacer efectos especiales en los teatros, y bueno pues eso obviamente me interesó muchísimo, pues por el gusto, por lo que es el teatro, por la experiencia que ya tenía en CITRU, que tengo -ríe- porque eso no se olvida, y por el placer mismo de estar en ese medio, entonces, fue así que yo llegué, después a los pocos meses dado que José Antonio expresó que pues no tenían recursos, pero que tenían el propósito de organizar ese material y de ir rescatando lo que estaba en la cede ¡no! de la Casa Bravo Reyes que es en el Callejón de Dolores, pues entonces yo me interesé mucho y le dije que si en algún momento he quería que colaborara, que no había ningún inconveniente ¡no! que me llamara, y evidentemente no sé habrá sido a los quince días o al mes, no lo recuerdo, pues volví a regresar ahí.

E - Sabemos que tú fuiste parte importante en la creación de las fichas de registro que se elaboraron, que se crearon para obviamente registrar, catalogar toda la colección, que nos puedes platicar de cómo fue que se elaboró, cuales fueron los criterios para elaborar esta ficha

P - Pues ahí fue un proceso bastante complicado, porque ya tenía detectado el universo de la colección, que no solamente eran documentos sino todos estos objetos desde un busto, desde un boceto escenográfico, un óleo, todo lo que implicaba el material del taller de la tía, estaba compuesto por botonería, listones, encaje, chaquiras, lentejuelas, hilos de oro, hilos de plata, en fin ¡no!, entonces cuando se empieza a plantear el elaborar el proyecto que nos pudiera permitir presentar esto a alguna institución que nos apoyara o que nos financiara económicamente, y poder formar un catálogo digamos que reflejara la información digamos concisa, esa era mi idea, porque de José Antonio no, que fue información concisa que permitiera en un vistazo conocer que es lo que describe o lo que te dice de un vestido o de una casaca de una zapatilla, en fin, pero era mucha información, o sea de pronto me enfrenté que sabía bien a donde poderme remitir, porque existe en el medio bibliotecológico de ciencias de la información sistemas internacionales que son utilizados en bibliotecas que no solamente tienen documentos sino que también llegan a tener objetos, entonces obviamente pues lo que yo manejaba y sigo manejando pues es como la Biblia de la bibliotecología, lo que se conoce como las Reglas de Catalogación Angloamericanas segunda edición, las cuales he, después te digo el año, porque hay varias ediciones ¡no!, con las que yo estudie y con las cuales tuve que trabajar durante los cuatro años de la carrera son esas reglas, que tienen divididos en varios capítulos el tipo de material a catalogar, que quiere decir catalogar, pues catalogar es describir físicamente algo, vas a describir el libro, vas a describir un globo terráqueo, vas a describir una pintura, las Reglas de Catalogación Angloamericanas las que se conocen como las RCA 2, por la segunda edición, que lo voy a mencionar después si en algún momento lo digo como RCA 2 ¡no!, entonces este era mucha información... las RCA 2 entonces nos permiten poder conocer cuales son los parámetros o nos dice cuales son los parámetros, los campos de información que se deben de describir sobre cualquier cosa ¡no! bueno, cualquier cosa o cualquier documento o cualquier objeto que esté dentro de museos o incluso también dentro de bibliotecas, principalmente para bibliotecas ¡no! entonces el proceso digamos como fueron los criterios, de cómo empezó esto bueno pues lo primero que hice fue llevarme las reglas de catalogación y cuando planteamos el proceso de elaborar el proyecto mencionamos por ahí en algún apartado que las fichas que se presentarían el catálogo al final del proyecto ¡no! porque se pensaba en hacer un catálogo de la colección contendría o tendría perdón, fichas que describiera parte de todo el universo que hay en la colección, porque obviamente son muchas las piezas y no todo podría estar en el catálogo ¡no! pero sí lo más representativo, entonces he, cuando estuvimos en el proceso de elaborar las fichas, ya que teníamos el presupuesto, ya que podíamos definir todo el trabajo a seguir, pues lo que empecé a hacer fue pues mas o menos describir y presentar a José Antonio la propuesta de cómo tenía que ir una ficha para un libro, como tenía que ir una ficha para una fotografía, para un vestido, para este, para un maniquí, no sé porque por ahí hay uno que otro, entonces en ese proceso hubo mucha discusión porque también contamos al mismo tiempo con las Normas de Catalogación y Descripción - creo que se llama descripción - con las normas del ICOM, esas las proporcionó Gaby, porque ella estaba tomando un curso de museografía, se empezó a dar cuenta de que había pues información respecto a como describir los objetos para un museo; entonces cuando nos presenta estas normas del ICOM, si no mal recuerdo es el Institut for Conservation and Organization for Museum, algo así, bueno eran las normas para describir ¡no! los materiales de los museos, entonces lo que noté es que había una serie de información de campos que no estaban contemplados dentro de las reglas, o sea las RCA 2 no contemplaban información que ellos sí querían que las normas ICOM sí deseaban contemplar, o que manejaban y

no estaban reñidas, porque finalmente hay datos comunes para describir un objeto, digo quienes hicieron las normas ICOM, como los que hicieron las RCA 2 pues son especialistas en la materia, entonces evidentemente manejan campos comunes, campos de información común ¡no!. Nada más aquí el problema fue como poder, o sea como conceptual, porque creo fue el problema, lo que para mí es el campo, no sé por ejemplo de la descripción catalográfica, que para las normas ICOM era separar toda la información, pero para mí era lo mismo: descripción catalográfica era lo mismo que para que estaba haciendo o lo presentaba o lo que planteaba las normas. Ahora por otro lado José Antonio que es muy meticuloso, detallista, pues evidentemente él quería que toda la información quedara registrada en una ficha, entonces de pronto era difícil poder convencer que había una serie de información que a lo mejor no era necesaria para este momento, que a lo mejor se debería consignar, pero no manejarlo para el catálogo. Entonces eso resultaba un poco complejo porque era demasiada información ¡no! entonces yo empecé a tratar de avocarme un poco más a lo que era biblioteca ¡no!, porque durante más o menos un año estuve trabajando con ellos directamente en el rescate de vestuario, o sea no me dediqué a catalogar; sino que los sábados eran dedicados a ir a Dolores, hurgar por las diferentes piezas, rescatar el material y algunos días que llegaba a ir a la casa de Empresa donde se empezó a almacenar la información documental, porque empezamos a encontrar cajones con correspondencia etc, entonces ahí fue donde comencé como a separar, bueno aquí está correspondencia, aquí voy a empezar a poner fotografías, tarjetas postales ¡no!, he los catálogos de vestuario que hay muchísimos por ahí unos cuantos programas de mano, que es una colección mínima pero es importante, también algunos carteles ¡no!; en realidad los carteles eran de espectáculos de variedades, como de teatro clásico. Entonces pues sí fue muy difícil porque era como combinar... de pronto yo me sentía arqueóloga ¡no!, nunca había experimentado esa parte; de pronto estar ahí en esa casa lóbrega, fría, - rfe - oscuro todo, cayéndose además, sacando objetos, encontrando cosas sensoriales de objetos de época, de pronto pues llegar a la casa y entonces empezar a separar. Fue un proceso difícil porque se le estaba dando más importancia al vestuario ¡no!; sí lo de biblioteca también era importante pero no tanto como poder sacar los vestidos porque, pues tendían a, pues podían en un momento dado estar en mal estado, creo que era normal, finalmente muchos documentos estaban en muy buen estado, de pronto encontramos algunos que ya estaban acabados por la polilla o por la humedad ¡no!, estaban pegados, unidos, que eran ya puramente material que se perdió. Que siguen estando ahí, no sé si ya los hayan tirado pero es material que requieren de una restauración profunda. Entonces digamos este, se tuvo que combinar la descripción catalográfica de los objetos, porque además de la descripción catalográfica se tenía que contemplar lo que en bibliotecología se conoce como de clasificación; bueno yo describo como te lo mencioné hace rato, yo describo físicamente un objeto, en el caso de un libro, ya vez que digo quien es el autor, cual es el título, en donde hicieran el libro, quien lo publicó, en qué año, este sí por ahí tiene una nota que es una reproducción facsimilar, estoy describiendo físicamente algo, pero la clasificación tiene* que ver con una organización temática, es decir, bueno yo ya sé que es vestido o esta casaca es para tal personaje ¡no!, esta; es de color blanco, que tiene adornos en la cintura de perlas ¡no!, pero ahora vamos a ubicarlo en el tiempo, en la historia, este vestido a qué época pertenece. Entonces toda esta parte de en qué época pertenece, para qué personaje evidentemente también se podía, más o menos describir o pensar de acuerdo pues en este caso a José Antonio fue el que, pues el que tenía el conocimiento de más o menos los personajes, la época, etc, etc, sí era de tal siglo por la diferencia de en tal acabado ¡no! o tal diseño, entonces a partir de eso entonces se empezó a complicar la ficha; porque ya no solamente era la descripción física, la ubicación temática del personaje, sino ya se empiezan a abrir las posibilidades de meter y de incluir muchísimas notas, o sea notas como por ejemplo si el traje está manchado, si le faltan sus botones ¡no!, si las medidas; ha las medidas forma parte de la catalogación. Entonces sí se complicó esa parte de pronto yo ya

me olvide un poco de lo que se había definido en un principio para la descripción de vestuario y me concentré en biblioteca; y lo mismo, en biblioteca pues José Antonio estaba al pendiente ¡no! yo le mostraba las fichas, a veces encontraba documentos interesantes entonces se los mostraba ¡no!, incluso llegaron a salir documentos que nos permitía encontrar más información en respecto a la trayectoria de la Casa Bravo Reyes que él desconocía incluso, o sea los documentos nos permitieron ir armando, encontrando los elementos para ir construyendo la historia de la Casa Bravo Reyes ¡no!, porque evidentemente las libretas de alquiler, que además de todo lo que hay, están obviamente una de las cosas más importantes, las libretas, el control, en las libretas de alquiler que también dan cuenta de lo que se prestaba, a quien se le prestaba, para qué, el tiempo que tenían que tener, el tiempo de alquiler, y el costo. Entonces he, pues sí, si fue un trabajo difícil porque, bueno cualquiera piensa, bueno si voy a hacer una ficha, bueno sí pero hay que conciliar todos los intereses, las necesidades por otro lado, no podíamos presentar en un catálogo las fichas tan extensa que José Antonio pedía, era importante consignar todo lo que él definía, pero para un catálogo que se piensa publicar, pues uno tenía que tener un standar, o sea ya, toda esa información como muchas veces se los dije es importante cuando estemos en el proceso que todo esto se quede archivado en tarjetas de trabajo, en fichas de trabajo o se ingrese en una base de datos o en un sistema automatizado por medios de computación, pero no para manejarlo ya para un resultado ¡no!, no para darlos a conocer, a ellos no les va a interesar si le falta el botón izquierdo, si el ojal se rasgó - ríe - Entonces sí fue difícil porque incluso y el tiempo que me dediqué ya más a la colección documental, era difícil poder de pronto concluir con algunas secciones; la sección que más se terminó fue la de fotografía, ahí pues el material se identificó, todas las piezas tal como los vestidos, tal como el vestuario, pues se fue inventariando, los documentos son más delicados, no les podíamos poner un sello, como en vestuario tampoco le puedes poner un sello ¡no!, pero sí se fue identificando para no perder el control de lo que había. Y entonces empecé a elaborar mis fichas, no tan complejas como las que podía implicar el caso de un vestuario, del vestido de un traje, de una máscara o de una diadema; pero en el caso por ejemplo de documentos sueltos que no se han terminado de revisar, pues se seleccionaron los más importantes ¡no! y ahí sí la información era muchísima, porque es un trabajo al mismo tiempo de archiverista, porque está haciendo uno en una ficha, está describiendo uno el contenido del documento, por lo menos para quien lee la ficha sepa lo que está viendo ¡no! si tiene una rúbrica de tal persona, si está firmada en tal año, si este... en fin de pronto me acuerdo que hay una carta de Porfirio Díaz si no me equivoco, que él la firma hablando del vestuario tan espectacular que se tenía, entonces pues sí digamos que fue difícil porque era pues esto conciliar los intereses y tratar de ajustar todo para no salirme también yo de lo que dictaban las reglas. A veces me decía bueno no importa que la regla diga que no se puede incluir esto, y no, todo puede que dar incluido nada más era ubicar qué es el nombre de la pieza, que es el documento ¡no! que dice cual es su título, bueno no tiene un título, uno puede sugerir un título y esa información no puede ir como cualquiera, o sea la información que se, que tu consignas y que no viene en la fuente, la regla te dice que la tiene que poner entre corchetes, por ejemplo quizá pueden ser detalles técnicos, para muchos absurdos, pero un especialista que conoce de información, que sabe de fichas de descripción ve eso y sabe uno que pues que es información que no está en el documento ¡no!, y como deben de ir cada uno de los elementos, que va primero el año en que se hizo o va primero quien lo hizo, o quien firma ¡no!, desde un boceto escenográfico, hasta el manuscrito, o la carta de felicitación porque hicieron un vestuario muy majestuoso, en fin, se tenía que estandarizar y yo traté de ajustarme con la diversidad de documentos que hay en más o menos manejar un mismo formato ¡no! he José Antonio me pedía las fichas y a veces me pedía que incluyera más información, que consignara otra serie de detalles; que si a lo mejor estaba en distinto color de tinta, por ejemplo ¡no! o si de pronto no sé no recuerdo, tantas cosas, es que era tanto.

E - Si era mucho, ¡no! porque la colección de biblioteca pues abarcaba lo que eran las partituras, fotografías, bocetos, en fin era como muy variado tu campo de trabajo, o sea realmente podía y no podía ser tu campo de trabajo, porque como ya mencionaste también te tuviste que meter en vestuario

P - y ayudarles en trabajo fotográfico cuando tenían que estar haciendo el registro de estos ¡no! para el catálogo, eso también era difícil, es difícil por una cosa, porque tampoco, el hecho o sea de tener la especialidad, soy especialista en información y bibliotecología, pero evidentemente conforme tu te estas desarrollando en un campo en una disciplina en donde estas trabajando pues vas aprendiendo, en fin es algo inherente, o sea yo no puedo estar trabajando en un lugar en una biblioteca, en un centro de documentación sin interesarme en la historia, en lo que hacen, para qué ¡no! en qué consiste, o sea uno no puede alejarse de eso, porque sino no te terminas de involucrar, y además el trabajo pues es vano ¡no! Lo interesante de mi campo de acción es que en un momento dado puedo estar en una biblioteca de pues no sé de ciencias sociales y el campo va ha ser otro, como ahora en la que estoy en la ciencia que jamás me hubiera imaginado, de pronto me tengo que enterar de la investigación del doctor que está investigando que estudia este... endocrinología en reptiles, ¡no! o el que está estudiando a la mosca de la fruta, entonces se tiene uno que involucrar para entender que es lo que están haciendo, y a partir de eso todo el trabajo en relación con la organización de los documentos, que la búsqueda de los documentos vaya dirigida. Entonces la ventaja de haber estado ahí es que digamos ya tenía una cierta experiencia, pero al mismo tiempo me percaté que había una cantidad de información que yo desconocía, porque necesitamos saber de pronto todos la diferencia en telas, en precisar bien el color, es fucsia, es rosa mexicano, qué color es -ríe- entonces era muy complicado el; complicado pero no pesado ¡no!, porque lo disfrutamos, yo lo disfruté muchísimo la estancia de trabajo que tuve en la colección digamos más o menos un año y medio de trabajar por amor al arte, después con una beca, pero si era complicado, porque estábamos a marchas forzadas, de pronto ya estábamos en la catalogación de escenografía, o de telonería, entonces teníamos que describir como era el diseño de un telón, entonces teníamos que ir a buscar libros, catálogos que tuvieran diseños para poder describir que tipo de diseño es, o sea no podíamos describir cualquier cosa. Entonces en eso era muy exigente José Antonio y evidentemente es razonable, no nos podíamos lanzar ha describir algo que desconocíamos, entonces ese proceso fue difícil porque tuvimos que aprender en el momento ¡no! estábamos en, cómo se llama este lugar, en eje 10 sur y la Plaza Loreto, ahí hicimos el registro de la telonería, la primera parte del registro de telonería y de escenografía en Loreto; ahí estuvieron un grupo de técnicos ayudándonos, apoyándonos, y entonces era pues correr, tratar de tener todo controlado y al mismo tiempo estar midiendo, registrando, y fotografiando ¡no! que bueno esto que será, porque no es lo mismo. En ese momento podíamos tomar la foto, pero el material se volvía a guardar o enrollara doblar, entonces tu vas a extender, vas ha exponer un telón por un momento, porque tienes una serie de apoyos por un momento, unas horas, entonces no podíamos estar ahí una hora pensando que era eso -ríe- digo tu vas ha ver una obra de teatro y como espectador puede ser que tengas tres cambios de escenografía, pero estas una hora y media a la mejor ¡no!, pero aquí entonces era la presión de bueno, vamos ha desdoblar la escenografía en papel, se coloca, empezamos ha medir, se toman fotografías, mientras tanto se tiene que ir haciendo fichas, y apúrate porque ya están desdoblado el siguiente y entonces era un proceso dinámico ¡no!, que tenías que tener esta rapidez, como para saber describir en pocos minutos lo que tú estabas viendo ahí, entonces por eso te digo que era complicad porque eso, necesitabas estar trabajando no sólo en esta parte de organización, sino al mismo tiempo estarte informando y estar aprendiendo, leyendo, y a qué hora, corrías y lefas, luego ya vas al siguiente día y ya tienes que estar haciendo

aquello, pues para mí fue una muy buena experiencia, pero sin embargo creo que faltó más tiempo de trabajo en lo que fue la colección documental, a diferencia de las otras colecciones.

E - Claro, claro; ya me robaste muchas preguntas y qué bueno porque se ha ido como hilando todo esto ¡no!, pero así como, por metiche que soy, cual fue tu impresión, porque varía mucho en cada una de las personas que les he hecho esta pregunta; cual fue tu impresión al entrar a este mundo que se llama la casa del callejón de Dolores y ver lo que viste.

P - Pues fue de una grata sorpresa, ¡no!, porque por un lado digo el centro histórico para mí ha sido de esos lugares más visitados forman parte pues de mi vida que aunque no vivo tan cerca del centro histórico, siempre el hecho de ir al centro y aunque Dolores no está precisamente dentro del centro histórico, conozco esa zona, porque está el barrio chino ahí, porque yo iba a comer al restaurante que da a un costado de la casa, y sin imaginarme que en ese pequeño callejón, ahí lleno de mal vivientes - rfe - he había existido ¡no! una de las casa o la única casa, mas bien, no sé si hubo más pero pues al parecer la única en la producción que tuvo, y con esas joyas que se rescataron del Teatro Nacional, que a lo mejor nosotros ya lo vemos como un rescate, digamos fue un azar que el tío tatatarabuelo de José Antonio fuera el que trabajaba en la cafetería cuando tuvieron que demoler el Teatro Nacional, pues él dijera pues yo me traigo estos pequeños baúles, imagínate la cantidad de baúles con los grandes vestuarios de la compañías italianas, francesas y españolas, pues porque lo tenían que dejar aquí porque era más barato que llevárselo nuevamente todo eso en barco ¡no!. Entonces sí, para mí fue una grata sorpresa encontrarme eso ahí. Evidentemente estar adentro era cada vez más; como lo podría decir, mágico ¡no!, a pesar de que yo tengo algunos problemas con el asunto de las alergias, es una ironía pero, pero yo soy alérgica al polvo y trabajo en bibliotecas, pero - rfe - es una ironía. Me fui enamorando de las piezas ¡no!, entonces era muy desconcertarte de pronto entrar en ese mundo de, esa zona donde el ambiente es fuerte ¡no!, o sea entrar al barrio es un, digamos un; se siente la fuerza de ese barrio, por las imágenes que vez de la gente que se está drogando, pues la miseria de otros, ante la opulencia de los autos que llegan a comer a los restaurantes chinos, pero era desconcertante de pronto entrar ahí, al callejón y de pronto sentirme, cuando cruzaba esa puercecita por donde se tenía que agachar uno y tener cuidado porque estaba siempre inundada la entrada y olía feo y de pronto subir ya estar trabajando en los diferentes habitaciones, ya era otro lugar; yo ya estaba fuera de ese lugar inhóspito al llegar ahí ¡no!, sí yo ya estaba trabajando, yo ya estaba en mi mundo ¡no! y ya no pensaba en todo esto que estaba a mí alrededor, me desconectaba y pasaban las horas y yo seguía trabajando ¡no!, porque también es un lugar en donde no se puede trabajar demasiadas horas. O sea yo recuerdo que los sábados que estuvimos más o menos poco menos de un año yendo José Antonio en las tardecitas nos invitaba a comer al restaurante chino uno de los que está ahí, pues no sé trabajábamos cuatro o cinco horas ahí ¡no!; pero sí, después de cinco horas era difícil, por las condiciones climatológicas, por el excesivo polvo que hay, entonces no te permite estar demasiado, es agotante.

E - Pilar dos preguntas casi ya para terminar, por qué crees que en México no se le da mucha importancia a la historia, al rescate de materiales antiguos y en especial a los de teatro, y por qué crees que José Antonio le haya dado prioridad al vestuario, a los telones y no tanto a los documentos, o sea a la cosa impresa por lo que comentas, como que era importante para él pero pasaba a un segundo plano en esto de la catalogación, restauración, clasificación, por qué crees que se dan estos dos polos opuestos.

P - Pues a lo mejor no son dos polos opuestos, o lo mejor fui demasiado tajante porque me hubiera gustado estar trabajando más tiempo, estar dedicándome más al algo que yo quería que

estuviera listo ¡no!, y a marchas forzadas se tuvo que hacer el registro de lo que ya tenía José Antonio identificado de laguna manera, además es otra cosa que no mencioné, José Antonio cuando yo llegué, me dijo: mira aquí está parte del material que ya he identificado, que son cosas importantes, ¡no!, como por ejemplo los recetarios para hacer efectos especiales en el teatro ¡no!, que eran manuscritos, además no eran documentos impresos, no era una impresión de, no era un libro salido de imprenta, si no que eran anotaciones, eran manuscritos ¡no! los libretos con algunas anotaciones por parte del director. Pero no es que le hubiera dado menos importancia, lo que pasa es que rebasaron los tiempos, entonces él quería que eso fuera lo primero que estuviera consignado, registrado, inventariado. No daba tiempo, o sea hay una cantidad de correspondencia ahí dormida esperando que alguien como yo o yo - rfe - o sino como yo alguien que le interese, que le encuentre el gusto, la importancia. Además tu preguntabas que porqué no se le ha dado en México; bueno yo creo que por un lado es un desconocimiento por parte de las autoridades a cargo de unas instituciones de cultura, no estoy diciendo que todas, pero como que el teatro a lo mejor no tiene quizá la misma, como podría decirlo, como que el teatro a veces se vuelve una cosa como de estatus ¡no!, como que no tiene el mismo renombre que las artes plástica, digo y eso lo vivimos en la Casa Bravo Reyes, entonces el teatro es efímero, pues sí pero justamente esa falta de conocimiento, de cultura por otro lado, pues yo creo que no se le ha dado la importancia que merece. Ahora por otro lado sí, en el tiempo que estuve en la Casa Bravo Reyes y la vinculación que hubo con otras personas que contaban con algunas colecciones digamos similares porque tenía vestuario como la que tiene Enrique Alonso "Cachirulo", que es muy fina persona, me abrió su casa para ir a conocer el vestuario de la Gatita Blanca ¡no! conocer ese sombrero que le regalaron ¡no! ese sombrero charro, en fin que yo creo que es por eso, que hay un desconocimiento, hay una falta de información por parte de quienes están a cargo de esto ¡no!, y a lo mejor piensan que no luce a lo mejor, el teatro se ve y se acabó, pues eso justamente no es así, digo hay manera de poder reconstruir la historia de un período, la historia teatral, la historia dancística de un período, desde un año hasta una década, hasta un siglo ¡no!, desde las crónicas teatrales, de los programas de mano, carteles ¡no!, o sea hay una cantidad de información alrededor de un espectáculo de la vida cultural que la gente pues no le da la importancia. Además pues es apasionante encontrarte que, como un vestido dice mucho. Si quisiéramos hacer una historia particular de unos tipos, una selección de vestuario, ¿qué harías?, pues primero, dentro de la Casa Bravo Reyes, lo primero que tenías que hacer es revisar las libretas de alquiler, y saber que ese vestido se prestó a quién, en qué fecha, y para qué, porque la maravilla del vestuario que diseño ya la tía Mamue, porque a parte de alquiler que, perdón a parte de lo que ellos rescataron y obtuvieron del Teatro Nacional, ellos diseñaron vestuario versátil, yo no sé como se le llame dentro de los, dentro de la historia del vestuario a este tipo de trajes, pero que de pronto tu puedes quitarle a los mejor una manga y pones un moño y entonces ya tiene otro vestido para otra época, esa versatilidad que yo le llamo, la tienen los trajes, entonces que harías si quieres reconstruir una pequeña fracción de dos o tres trajes, pues te vas a hacer una revisión de lo que hay registrado en las libretas, entonces ya está ahí involucrando toda esta parte de pesquisa en documentos, contra la historia del documento, o sea por qué en tal año se montó tal obra, que es lo que pasaba en México, entonces te digo es apasionante de pronto descubrir como cualquier objeto inanimado te dice mucho porque lo empiezas a relacionar, y así es como vas formando la historia ¡no!, bueno que se dijo en los periódicos de la época en la presentación de tal obra ¡no!, entonces tu vas haciendo la historia del teatro y no solamente la historia del teatro, es la historia cultural la vida cultural de un momento, por qué fue tan famoso tal espectáculo ¡no!, además otra interesante de ahí es que uno piensa además en el vestuario para, pues para teatro clásico ¡no!, y no, la calidad de objetos y de vestuario que hay para obras de zarzuela ¡no! y género picaresco, no sé si se llama género picaresco, no se llama

género chico perdón, teatro de género chico creo, - ya necesito regresar - entonces eso además debió haber sido muy apasionante para quien hace un vestuario, pensar en vestuario para una princesa, como para una tiple ¡no!

E - Ahora sí para terminar; cuando llegaron unos jóvenes estudiantes de la carrera de teatro ha hacer su servicio social, tu qué pensaste, que iba ha ser útil o iba ha ser un estorbo, porque obviamente ya había un trabajo previo, ustedes cuatro ya habían trabajado e investigado mucho, que pensaste, qué iba ha ser, iba ha ser útil el tenerles que enseñar a estas personas que llegaban todo, para poderlos acoplar al ritmo tan acelerado que llevaban, que pasó por tu mente.

P - Por supuesto que no iban ha ser un estorbo, siempre tuvimos la idea de poder incorporar a más personas, el asunto siempre fue los dineros ¡no!, porque el proyecto que presentamos pues el 70 % estaba destinado para compra de materiales, rescate ¡no!, pago a peones que se llevaran los escombros de la casa, y todo lo que implica el poder preservar las piezas. Entonces el pago que teníamos nosotros era simbólico digamos ¡no!. Entonces en realidad el hecho que hayan llegado un grupo de estudiantes de teatro pues significaba poder abrir las expectativas de trabajo, poder alcanzar en un momento dado etapas que no hubiéramos podido alcanzar solos ¡no!. Entonces por ejemplo un periodo en el que ya estaban registrados los títeres; los cuales habían sido pues, desempacados, catalogados, puestos muy monos en unas cajitas, y después de unos meses abrimos esas cajas para revisar como estaban esos títeres y ver si los podíamos fotografiar, cómo, en dónde, cómo los íbamos ha montar para fotografiarlos, y nos percatamos que se estaban empezando ha apolillar, salieron por allí las polillas volando. - rfe- Entonces este es un detalle, no sé si te lo había comentado Gaby; y bueno tuvimos que cerrar el proceso fotográfico y dedicarnos por lo menos más de una semana a hacer limpieza y cuidado de cada uno de los títeres. Entonces por eso te digo, el que hayan llegado, pues sí evidentemente implicaba el que tuviéramos que dedicarles un tiempo para explicarles como se tenían que hacer las cosas, y fue difícil porque obviamente queríamos que en poco tiempo asimilaran todo lo que tenían que hacer; registrar tal cual nosotros lo habíamos estado haciendo y coordinarnos para no perder el tiempo de ir avanzando ¡no!; porque pues teníamos una beca que se estaba acabando. Entonces pues no, al contrario, además en ese sentido pues yo ya tenían la experiencia de haber estado enseñando a los compañeros con los que yo trabajé en el CITRU, en el Centro de Documentación, que sin ser especialistas, sin haber estudiado bibliotecología, pues se hicieron cargo de programas de mano, se hicieron cargo de los libretos, se hizo cargo del archivo vertical, entonces pues yo ya tenía experiencia; como nunca me ha desencantado la idea de enseñar, la docencia me gusta mucho, entonces pues era fácil ¡no!. Lo que pasa ya en ese momento, cuando ya estaba casi terminando esto, yo ya estaba trabajando fuera del CITRU. Entonces para mí implicó un doble esfuerzo, porque ya trabajaba para esta área científica que te menciono y tenía que tener un horario, entonces llegaba a la Casa Bravo Reyes, sin comer, con una torta en el camino, - rfe - y de pronto desconectarme que ya no estaba en la parte científica ¡no! y ya estaba acá y además tenía que aprehender a distinguir entre un siglo y otro tal vestido, o sea distinguir entre un periodo y otro; si ese vestido era pues no sé ¡no!. Entonces para mí fue muy difícil, porque se me junto todo, salí del CITRU y al poco tiempo nos aceptan la beca del FONCA, y antes; antes eso sí no te lo había mencionado, antes de que apoyaran el proyecto, obtuve un a beca para irme a Madrid, y trabajar en el centro de documentación Teatral del Ministerio de Cultura; digamos eso fue antes de que nos dieran la beca. Entonces cuando yo regreso los informo que también hay otras becas que son para asociaciones, grupos independientes y primero elaboramos el proyecto para el FONCA el cual nos hicimos beneficiados y cuando casi está por acabarse presentamos el proyecto al Instituto de Cultura, y también nos apoyaron ¡no! o sea cuando estuve allá, contacté con Luz Delamo, que era la agregada cultural de España en

México y ella conocía a José Antonio y cuando yo llegué allá le dije que yo trabajaba; que iba becada, pero no por el CITRU, esto fue completamente distinto. Yo tuve que pedir un permiso y cuando estuve allá pues yo hablaba de la colección; hacía difusión de la colección, entonces yo regresé con los documentos que nos permitieron poder preparar el proyecto para ver si podíamos obtener el apoyo del Ministerio de Cultura y darle continuidad al catálogo y realizar a exposición. Pero me hiciste otra pregunta que no te he contestado... creo que era en relación a que José Antonio se hubiera hecho cargo de la colección, que él hubiera hecho el rescate, por qué él. (seguro la encontrarás cuando hagas la transcripción) Pues porque es una persona culta, que conoce de la historia de México, que está involucrado en el área artística, es un músico, por otro lado tuvo esa formación artística ¡no!, en casa y evidentemente el no dejar escapar esa oportunidad. Si no hubiera sido él esto se hubiera ido al traste, tu sabes muy bien que el tío directo Miguel, el hijo directo, perdón, hermano de la tía Mamue, no es cierto, el sobrino de la tía Mamue, que era médico, no sabías eso; bueno pues se llama Miguel, no sé si siga vivo, es médico, es el tío de José Antonio, entonces a él le habrían dejado la casa, pero a él no le interesaban y decía que habrían muchas cosas viejas que sería bueno que ya las tiraran para desocupar eso ¡no!, y José Antonio dijo que no, que si no le interesaba que lo dejara tal cual, que él se iba a hacer cargo de las cosas.

E - Algo que quieras agregar Pilar.

P - Que yo sería feliz de estar en algún otro momento involucrada en algo que tenga que ver con organización de documentos, que tenga que ver con el teatro ¡no! o sea una de mis ilusiones cuando yo estudie bibliotecología que al principio me parecía bastante árido digamos un poco como sin chiste, de pronto muy técnico, pues era ser algo dentro del área artística, porque siempre tuve ese gusto, esa necesidad de estar involucrada en un ambiente artístico ¡no!, yo estude durante un tiempo danza y eso me permitió pues experimentar una etapa distinta de lo que significa la parte académica, y me dejó muy gratos recuerdos entonces la oportunidad que yo tuve de entrar al CITRU fue, no fue azarosa, ya estaba destinado que yo entrara allí, si esa es otra historia - rfe- como dice la abuelita, pero pues llegué allí porque tenía que llegar, yo ya conocía el CITRU antes de trabajar allí; y cuando estuve en el CITRU, en poco tiempo me dijeron no te interesa hacerte cargo de la biblioteca pero de danza que era o que a mí en ese momento más me interesaba ¡no!, más que el teatro, no porque no me gustara el teatro, simplemente porque yo estaba estudiando danza contemporánea, pues yo dije claro, me voy a hacer cargo de biblioteca de danza, pero dije cómo si apenas me están contratando y apenas tengo un mes, no le puedo salir al director con que ya me voy ¡no!. Acabo de ser contratada pero además ni siquiera me contrataron como jefe de biblioteca. O sea yo entré a trabajar al CITRU cortando periódicos, recortando notas periodísticas sobre teatro, ese fue mi trabajo, porque la biblioteca estaba en cajas. Entonces yo decía voy a renunciar a tener un lugar de trabajo con mayores perspectivas que implicaba hacerme cargo de la biblioteca de danza, cuando tengo la oportunidad, me la están ofreciendo, pero por otro lado sentía el compromiso de que tenía un mes que había sido contratada, y aunque todavía no me pagaban, yo había firmado un contrato y me quedé en teatro.

E - Bueno pues muchas gracias Pilar.

BIBLIOGRAFÍA

CHÁVEZ, Julio, *Vestidas y desvestidas: 40 años en la farándula de México*, Raúl Juárez Carro S.A. de C. V. México, 1991.

DE NÓBILE TERRÉ, Roberto, *Gabriella Besanzoni, Aldecoa*, S.L. Burgos, 1996.

GRANADOS, Pedro, *Carpas de México, anécdotas e historia del teatro popular*, Universo, México, 1984.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio, *Artífice de ambientes, Samuel Reyes (1840-1936)*, Texto inédito.

_____, *Crónica de la Casa Bravo Reyes*, Texto inédito

HARAH HANSEN, Genny, *Historia Gráfica de la Moda*, Juventud S.A., Barcelona, 1956.

HART, Harold, *Weapons and armor*, Dover Publications, New York, 1982.

KLEPPER, Erhard, trad. Juan Eduardo Cirlot, *El traje a través de los tiempos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de, "El teatro de género chico", en *Escena* (revista de teatro de la UNAM), época 1 No. Sep. - dic., 1993.

MONTOYA, Ma. Teresa, *El teatro en mi vida*, ed. Botas, México, 1956.

O' KEEFFE, Linda, *Zapatos, un tributo a las sandalias, botas, zapatillas...*, ed. Konemann, Barcelona, 1997.

OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. V, Porrúa, México, 1990.

RACINET, Albert, *Historia del Vestido*, Libsa, Madrid, s/f.

REYES DE LA MAZA, Luis, *El Teatro en México durante el porfirismo*, México, UNAM, 1964, T. III.

_____, *Circo, Maroma y Teatro 1810-1910*, UNAM, México, 1985.

THEILE BRUHMS, Johanna, *El libro de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

TURNER WILCOX, R., *La moda en el vestir*, ed. Centurión, Buenos Aires, 1946.

MONTOYA, Ma. Teresa, *El teatro en mi vida*, ed. Botas, México, 1956.

O' KEEFFE, Linda, *Zapatos, un tributo a las sandalias, botas, zapatillas...*, ed. Konemann, Barcelona, 1997.

OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. V, Porrúa, México, 1990.

RACINET, Albert, *Historia del Vestido*, Libsa, Madrid, s/f.

REYES DE LA MAZA, Luis, *El Teatro en México durante el porfirismo*, México, UNAM, 1964, T. III.

_____, *Circo, Maroma y Teatro 1810-1910*, UNAM, México, 1985.

THEILE BRUHMS, Johanna, *El libro de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

TURNER WILCOX, R., *La moda en el vestir*, ed. Centurión, Buenos Aires, 1946.