

JUAN PABLO HERAS



# CIUDADANO DEL TEATRO

ÁLVARO CUSTODIO, DIRECTOR DE ESCENA  
(REPÚBLICA, EXILIO Y TRANSICIÓN)

SERIE RESAD  
ESTUDIOS TEATRALES



# Índice de contenido

JUAN PABLO HERAS

Colección RESAD.

CIUDADANO DEL TEATRO

SIGLAS

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

FORMACIÓN (1912-1939).

NACER EN UN TEATRO (ÉCIJA, 1912-1921).

AÑOS DE FORMACIÓN Y ESCARCEOS LITERARIOS:

INFANCIA EN LA EDAD DE PLATA (MADRID, 1921-1931).

LORCA, LA BARRACA Y EL COMPROMISO CON LA

REPÚBLICA (MADRID, 1930-1936).

La universidad: primeros textos teatrales

Lorca y La Barraca

Compromiso político

GUERRA, PASIÓN Y PROPAGANDA (MADRID, VALENCIA,

BARCELONA, 1936-1939).

PRIMER EXILIO (1939-1944).

LA GUERRA POR OTROS MEDIOS: ACTIVISMO

PERIODÍSTICO (FRANCIA, 1939-1940).

París y el teatro

Llegan los problemas

PERIODISMO CRÍTICO EN EL IMPERIO DE TRUJILLO

(REPÚBLICA DOMINICANA, 1940-1941).

Actividad teatral

Hacia un nuevo rumbo

TEATRO POPULAR. PRIMEROS ESTRENOS COMO AUTOR

Y DIRECTOR (CUBA, 1941-1944).

Actividades teatrales

La salida de Cuba

SEGUNDO EXILIO (1944-1973).

CUSTODIO Y EL CINE: DE CRÍTICO A CRITICADO.  
(MÉXICO, 1944-1953).

Desde fuera: Custodio criticado

Desde dentro: Custodio criticado

Teatro en televisión

TEATRO ESPAÑOL DE MÉXICO: LA BARRACA SE HACE  
PROFESIONAL (MÉXICO, 1953-1959).

El Ateneo Español de México

Conferencia sobre La Celestina: una lectura de la  
historia (1953).

La creación de Teatro Español de México (1953).

Concepto de compañía

*La Celestina* (1953).

*Don Juan Tenorio* (1953).

Primera gira (1953-1954).

Premios de la Crítica de 1953

*La discreta enamorada* (1954).

*Reinar después de morir* (1954).

Funciones en el Palacio de Bellas Artes (1954).

Segunda gira: el año mariano y la reforma del Teatro de  
la Paz (1954).

*La hidalga del valle* (1954).

*Una cena* (1954).

*La hidalga del valle - Coplas a la muerte de su padre*  
(1954).

Tercera gira (1954).

*La manzana de León Felipe* (1955).

*Media hora de amor* (1955).

*Adulterio exquisito* (1955).

*Fuenteovejuna* (1956).

La gira de *Fuenteovejuna* (1956).

Cuarta gira (1956).

Álvaro Custodio y Fidel Castro

*El gran teatro del mundo, Medea y la quinta gira* (1956-  
1957).

*Bodas de sangre* y el desencuentro con Margarita Xirgu (1957).  
La sexta gira: *Don Gil de las calzas verdes* (1957).  
*La zapatera prodigiosa* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1957).  
*La Celestina* (1957): primer choque con la censura  
El Boletín del TEDM y un proyecto frustrado: *Mariana Pineda* (1958).  
«Necesidad de un Teatro Clásico Permanente» (1958).  
*El castigo sin venganza* (1958) y el problema del acento español  
*El alcalde de Zalamea* (1958).  
TEATRO CLÁSICO DE MÉXICO: CENSURA, ÉXITO Y AGOTAMIENTO (MÉXICO, 1959-1973).  
La prohibición de *La Celestina* (1960).  
*El mágico prodigioso* (1960).  
«Subvención o muerte» (1960 / 1966).  
*La vida es sueño* (auto sacramental) (1960-1961).  
*Las mocedades del Cid* (1960-1961).  
*Moctezuma II* (1961).  
Algunas reposiciones (1961).  
*El regreso de Quetzalcóatl* (1961-1962).  
*Las tandas del Can-can* (1962-1970).  
La función del X aniversario (1963).  
*Hamlet* en Acolman (1964).  
Los viajes de Custodio (1964-1971).  
*La vida es sueño* (auto sacramental) en Acolman, con Ludwik Margules (1965).  
Una nueva manera de montar los clásicos (1966).  
Ediciones Teatro Clásico de México y otras actividades (1966-1973).  
*El regreso de La Celestina* (1968).  
*La Olimpiada cultural de 1968* (1968).  
*Hamlet* en el Teatro Hidalgo (1969).  
*La verdad sospechosa* (1969).  
Intercambio con España (1970-1971).

*El Tartufo* de Molière y el brevísimo exilio de Adolfo Marsillach (1970).  
*Olvida los tambores* (1971).  
*El viaje frustrado* de Nuria Espert (1971).  
1972: un año (casi) en blanco  
*El patio de Monipodio* (1973).  
Despedida y cierre (1973).  
LOS ÚLTIMOS AÑOS (1973-1992).  
LA PLUMA Y EL CORAZÓN (MADRID, 1973-1978).  
Francisco Bermúdez, espectáculos internacionales (1974).  
A vueltas con *La Celestina* (1974).  
*Corridos de la Revolución (México, 1910)* (1975).  
El reencuentro de los barracos: la exposición de la Galería Multitud (1975).  
El teatro a un lado: actividades periodísticas y de divulgación cultural (1976-1978).  
Una nueva etapa (1978).  
AVENTURA AMERICANA: UNA CELESTINA  
INCOMPENSABLE (LOS ÁNGELES, 1978-1979).  
LOS AMIGOS DEL TEATRO (EL ESCORIAL, 1979-1986).  
*El patio de Monipodio* en Murcia (1979-1980).  
Custodio y la Transición (1979-1981).  
La fundación de la «Compañía Vocacional Real Coliseo» (1980).  
*Pasos-Entremeses-Los santos* (1980).  
*El patio de Monipodio* (1981).  
*La vida es sueño* (comedia) en el Teatro Español (1981).  
*Eva y Don Juan* (1981).  
*Con la punta de los ojos* (1982).  
*La verdad sospechosa* (1982).  
*Los felices años 80*, de Manuel Alonso Alcalde (1983).  
*La Regenta* (1983-1984).  
Otras actividades en 1984: reconocimientos y contrariedades  
*El enfermo imaginario* (1985).

[La chistera \(1985\).](#)

[El retablillo de don Cristóbal — Así que pasen cinco años \(1985\).](#)

[La manzana de León Felipe \(1986\).](#)

[El Quijote y la ruptura con la Compañía Vocacional Real Coliseo de León Felipe \(1986\).](#)

[ÚLTIMOS AÑOS Y ÚLTIMAS LETRAS: EL DESCANSO \(EL ESCORIAL, 1986-1992\).](#)

[Custodio y el INAEM: las adaptaciones subvencionadas \(1986-1987, 1991\).](#)

[De Madrid al cielo \(1988\): un proyecto frustrado](#)

[Mil ochenta y seis demonios \(1988\).](#)

[El tálamo y el trono \(1988-1989\).](#)

[En busca del reconocimiento \(1977-1990\).](#)

[Oscuro y telón \(1992\).](#)

[El patio de Monipodio \(1992 y 1993\).](#)

[Homenajes póstumos](#)

[Epílogo](#)

[Ideales republicanos](#)

[El retorno](#)

[Fichas técnicas](#)

[Bibliografía](#)

[PUBLICACIONES DE ÁLVARO CUSTODIO](#)

[Obras de creación \(originales y versiones\).](#)

[Artículos, ensayos y ediciones](#)

[BIBLIOGRAFÍA GENERAL](#)



© Juan Manuel Cañero

## JUAN PABLO HERAS

Juan Pablo Heras (Madrid, 1979) es doctor en Literatura Española por la Universidad Complutense. En 2003 inició, gracias a una beca de la UNAM, una investigación sobre el teatro del exilio que desembocó en su tesis doctoral sobre Álvaro Custodio en 2012 y en el volumen colectivo *El exilio teatral republicano de 1939* en México, que coordinó junto a José Paulino Ayuso.

Es también autor de numerosas obras teatrales, estrenadas y publicadas en diversos países de Europa y América, como *El bigote de Marilyn*,

*Ataque preventivo, Todos los caminos y De fábula,*  
así como la adaptación de *La sonrisa etrusca* de José  
Luis Sampedro.



Colección RESAD.

Digital. Estudios Teatrales.

EDICIONES ANTÍGONA

REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

Este libro procede de una tesis calificada con Sobresaliente Cum Laude en la Universidad Complutense de Madrid. Además, antes de su edición por Ediciones Antígona, el texto que aquí se publica fue evaluado en revisión por pares ciegos por profesores vinculados a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para ratificar su calidad, originalidad y rigor científico.

Director de la RESAD: Rafael Ruiz

Secretario: Emeterio Diez

Consejo Editorial: Rosario Amador

Fernando Doménech

Vicente Fuentes  
Juanjo Granda  
Pablo Iglesias  
Pedro Víllora

© José Pablo Heras González

© Ediciones Antígona

© Asociación José Estruch. RESAD, 2014. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Para todos los países en lengua española:

Ediciones Antígona, S. L.

C/ Prim 15, local - 28004 (Madrid)

Tel: 91.119.17.32 / 640.631.054

info@edicionesantigona.com

www.edicionesantigona.com

Primera edición, 2014

Directora de la colección: Concha López Piña

Diseño de cubiertas: Ediciones Antígona sobre una caricatura de Álvaro Custodio del dibujante Ras (Eduardo Robles Piquer)

Editor: Isaac Juncos Cianca

ISBN: 978-84-15906-61-2

ISBN digital: 978-84-15906-62-9

Depósito legal:M-33329-2014

Impreso en España / Printed in Spain

Juan Pablo Heras González  
**CIUDADANO DEL TEATRO**

Álvaro Custodio, Director de  
escena  
(República, Exilio y Transición)

*Así los innumerables actores que llegaron a México en el  
exilio de  
la República Española, poco a poco se fueron fundiendo  
en ese exilio  
mayor que es el teatro en todas partes. En primer lugar  
porque  
al perder su patria, ganaron su dignidad y, en segundo  
lugar, porque  
eran actores, ciudadanos del teatro<sup>1</sup>, esa otra patria que  
puede*

*fundarse en cualquier parte donde exista una voluntad  
de acuerdo  
entre más de dos.*

Luis de Tavira (2000: 62)

*A la memoria de José Paulino Ayuso*

---

[1] De esta brillante metáfora de Luis de Tavira, inmejorable para definir la identidad de un transterrado dedicado a las artes escénicas, proviene el título del presente libro. No obstante, hay que reconocer que el mismo sintagma ya fue utilizado anteriormente en una publicación relativa a Rodolfo Usigli: Martha Toriz Proenza (ed.), Rodolfo Usigli, Ciudadano Del Teatro: Memoria de Los Homenajes a Rodolfo Usigli, 1990-1991, INBA, 1992.

# SIGLAS

---

## S

Entrevistas a Álvaro Custodio conservadas en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, realizadas por Elena Aub en la vivienda de los Custodio en Madrid, desde el 13 de febrero de 1980 hasta el 13 de febrero de 1982, para el Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Las citas se toman de la transcripción conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.

---

## IR

Entrevista a Isabel Richart conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, realizadas por Elena Aub en la vivienda de los Custodio en Madrid, en febrero de 1980 y febrero de 1982, para el Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

---

## B o Boletín

Boletín de Teatro Español de México (1958-1960), llamado a partir de septiembre de 1960 Boletín de Teatro Clásico de México (1960-1965).

---

## NyC

Notas y Comentarios (1966-1972). Publicación que sustituye al Boletín en enero de 1966.

---

## TEDM

Teatro Español De México.

---

**TCDM**

Teatro Clásico De México.

---

**CVRC**

Compañía Vocacional Real Coliseo.

---

**INBA**

Instituto Nacional de Bellas Artes (México).

---

**JARE**

Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles.

---

**AMAEX**

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid).

---

**CITRU**

Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli (México D. F.).

---

**FJM**

Biblioteca de teatro y música de la Fundación Juan March (Madrid).

# PRESENTACIÓN

El 13 de diciembre de 2012 se cumplieron cien años del nacimiento de Álvaro Custodio. Cien años desde su nacimiento entre las paredes de un teatro, el de Écija, y más de ochenta desde que recorriera de la mano de Federico García Lorca los caminos de La Barraca. Más de setenta años desde que su compromiso con la Segunda República le abocara al exilio y algo menos de sesenta desde que fundara al otro lado del océano la compañía Teatro Español de México, con la que «montó el repertorio más amplio que se hubiera hecho nunca de nuestro Siglo de Oro»<sup>1</sup>. Hace aproximadamente cuarenta años decidió volver a España, y hace treinta volvió a dirigir teatro en El Escorial. Pero también han pasado más de veinte años desde que desapareciera y su nombre fuera tragado por el olvido, al menos en este lado del charco.

Este trabajo quiere conmemorar una labor tan estimable como poco conocida de uno de los directores teatrales más



importantes del exilio republicano. Pero también pretende abrir una senda de investigación que nos permita conocer mejor el *impacto* y la inserción de los refugiados españoles en la escena de los lugares donde fueron acogidos: sobre todo, México, sin duda el lugar en el que Álvaro Custodio llegó a su apogeo como creador teatral. El desembarco de los republicanos, algunos ya profesionales reconocidos antes de su llegada, iba a coincidir con la consolidación de un teatro genuinamente mexicano que se distanciaba abiertamente de las tradiciones provenientes de la antigua metrópoli. Álvaro Custodio tuvo que desenvolverse en medio de esta tensión histórica y trabajar por una obra que fuera digna de dos sueños: los frustrados de la República española y los logrados por una escena mexicana orgullosa de crearse a sí misma en el seno de la modernidad.

Este trabajo tiene su origen en la tesis doctoral *La labor teatral de Álvaro Custodio*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 27 de noviembre de 2012<sup>2</sup>. Su director fue el profesor José Paulino Ayuso, que por desgracia falleció seis meses después, víctima de un cáncer repentino y fulminante. Su tutela, consejo y compañía nutrieron la investigación que desemboca en este libro, que adolece de su ausencia y se dedica a su memoria.

Para facilitar la lectura, y dado que este es un texto de otra naturaleza, he omitido numerosos detalles menudos o secundarios. También los capítulos dedicados a la obra literaria de Custodio, porque es sin duda mucho menos

trascendente que su trabajo como director de escena, en el que ahora queremos concentrarnos.

Durante los años previos a la redacción de este estudio, consulté diversas bibliotecas y archivos de México D. F. Entrevisté además a algunos refugiados con valiosas experiencias teatrales, así como a profesionales del teatro mexicano que habían conocido a las figuras del exilio teatral: por ejemplo, los actores exiliados Ofelia Guilmáin<sup>3</sup> (1921-2005), Lorenzo de Rodas (1930-2011), Germán Robles (1929) y Mercedes («Meche») Pascual (1930). Años más tarde, en 2007 y en Roma, conocí a Enrique de Rivas (1931), hijo de Cipriano de Rivas Cherif. En 2010 entrevisté también a Federico Álvarez Arregui (1927).

Esta investigación ha requerido de la colaboración de tanta gente que, como el teatro, podría considerarse una obra colectiva. Mis agradecimientos son transatlánticos y deben extenderse tanto como la peripecia de los exiliados: en México, debo agradecer particularmente la atención que hacia mi trabajo ha mostrado Isabel Custodio, hija y heredera del legado simbólico que ha dejado Álvaro y que hoy se reproduce en su nieta, la prestigiosa autora teatral Ximena Escalante. No obstante, mi primer contacto con Isabel y los demás teatristas refugiados provino del corazón del exilio cultural republicano: el Ateneo Español de México. Allí, su presidenta Leonor Sarmiento y su bibliotecaria Belén Santos me ofrecieron la brújula con la que inicié mi investigación. He contado también con el

apoyo de dos profesionales del teatro mexicano, capaces de combinar de una manera ejemplar creación, investigación y gestión de instituciones teatrales: Luis Mario Moncada y Rodolfo Obregón. El primero me facilitó materiales inéditos imprescindibles para que me situara en la cronología del teatro mexicano; el segundo me abrió las puertas del CITRU (Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli) y la biblioteca del CENART. Agradezco a James Valender y Óscar Mazín que me facilitaran el acceso a la fabulosa biblioteca del COLMEX y a documentos fundamentales. También le agradezco a Fernando Leal Audirac la información y las imágenes que me envió acerca de la obra de su padre. No puedo olvidar el entrañable apoyo de mis hermanos en México: Laura Rodríguez Velamazán y Marcos Azahel Sánchez. Por otro lado, para documentarme sobre las breves etapas de Álvaro Custodio en República Dominicana y Cuba, conté con la valiosísima colaboración de Natalia González Tejera y Jorge Domingo Cuadriello, así como de los investigadores españoles José Ramón López y María Teresa González de Garay.

Pero es en España donde se me acumulan los nombres de aquellos que me han facilitado la tarea durante este camino de tantos años. Para empezar, el profesor Manuel Aznar Soler, que quiso contar conmigo en la empresa colectiva del rescate para la memoria de todos aquellos que tuvieron que irse de gira permanente y forzosa a otros escenarios. Fue él quien se comprometió con el propio Custodio a dedicar a su obra un estudio en profundidad,

misión que yo he heredado. Con él debo incluir a otros miembros del grupo de investigación *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939*, con el que colaboro: José Ángel Ascunce, Verónica Azcue, Teresa Santa María... y, especialmente, Ricardo Doménech, con el que pude compartir experiencias durante sus últimos años. Guardo como un tesoro un regalo que me hizo, que a su vez provino de las manos del propio Álvaro Custodio: un programa original de *El patio de Monipodio* correspondiente a una función del Teatro Independencia de México de febrero de 1973.

Doy las gracias también a José Monleón y José Ramón Fernández, que me introdujeron en el mundo de los exiliados por medio de la obra de creación colectiva *Guardo la llave*, allá por 1999. A Boni Ortiz le agradezco lo que sé sobre el recorrido asturiano de La Barraca, etapa esencial de la juventud teatral de Custodio, y a César Oliva, José Antonio Aliaga, José Sanchis Sinisterra y Alfonso Vallejo las luces que me permitieron vislumbrar el oscuro paso de Custodio por la Transición. Agradezco a los actores que formaron parte de la Compañía Vocacional Real Coliseo de El Escorial que me facilitaran fotos, documentos e información esencial: Juan Echanove, Primitivo Hernández Sampelayo y, sobre todo, Paloma Andrada, archivo vivo de la compañía. A ella le debemos la recuperación de un texto perdido de Custodio, *Con la punta de los ojos*, que por suerte hemos podido editar gracias al interés que la RESAD puso en ello al ceder al efecto un número de su revista

*Acotaciones* (Custodio, 2010). También incluyo en el agradecimiento a Montserrat Gibert Cardona, precursora con su tesis de 1990 sobre el teatro histórico de Álvaro Custodio en la Universidad de Navarra, así como al profesor Carlos Mata Induráin. No puedo dejar de agradecer a Manuel Martínez Muñoz que me permitiera reproducir las fotos que hizo de los espectáculos de Álvaro Custodio y que se conservan en la magnífica Biblioteca de teatro y música de la Fundación Juan March, fuente de muchos de los documentos que han alimentado este trabajo.

Por supuesto, debo dejar recuerdo de mis padres, que me enseñaron a acabar siempre lo que uno empieza y a dar valor a los libros que me ponían entre las manos porque a ellos les habían sido negados; a mi hermano Rubén, a Miguel y a Flavia, a los amigos que me han jaleado durante todos estos años (debo mencionar especialmente a Ana Vázquez Honrubia, siempre a punto para buscar cualquier dato por recóndito que fuera). Pero, por encima de todo, si este viaje ha llegado a puerto es gracias a Diana, doctora en Historia del Arte y en mis debilidades, que me impulsó a reanudar este trabajo cuando diversos vientos me habían hecho desviarme de mi rumbo.

---

[1]. Según afirma Fernando Doménech Rico (2012: 186/484), que apostilla que Custodio lo hizo «cuando en España se estaba todavía muy lejos de crear una compañía nacional de teatro clásico».

[2]. Formaron parte del tribunal Ana María Arias de Cossío, como presidenta; Manuel Aznar Soler, César Oliva, José Antonio Pérez Bowie, como vocales; y Cristina Bravo Rozas, como secretaria. A los cinco les agradezco sus valiosas sugerencias, que han servido para enriquecer el presente libro. La tesis obtuvo Sobresaliente Cum Laude por unanimidad.

[3]. Años después se publicó la transcripción de esa entrevista (Heras González, 2007).

# INTRODUCCIÓN

Como a tantos otros que se acercaban a la biblioteca del Ateneo Español de México a iniciar una investigación, lo primero que me dieron, allá por 2003, fue la Biblia. Allí conocían como «la Biblia» al magno volumen *El exilio español en México*, que Fondo de Cultura Económica y Salvat habían publicado conjuntamente en 1982. El capítulo que este libro dedicaba al teatro fue encargado a Margarita Mendoza-López, erudita incansable de la escena mexicana. La elección fue muy acertada, porque ella no era española ni tenía vínculos demasiado estrechos con la colonia exiliada. Tampoco había formado parte de camarilla alguna en el mundillo profesional mexicano, lo que la hacía inmune a todo tipo de prejuicios. Su artículo era, pues, claro, decidido y tajante, y constituye una de las piedras fundacionales de todos los estudios sobre el exilio teatral en México que han venido después (Heras y Paulino, 2014). Es allí donde Margarita Mendoza-López aseguró lo siguiente:

Después de haber meditado en cuanto a la trayectoria de Álvaro Custodio en México y de haberlo hecho con la tranquilidad y la paz que da el paso del tiempo, *creo de verdad que en él sí se puede hablar de aportación al ambiente teatral mexicano*, tanto por las enseñanzas que indudablemente impartió a los actores que con él trabajaron, como por la visión exacta y justa con que manejó el repertorio de los clásicos españoles (Mendoza-López, 1982: 642; 1983: 19-20; la cursiva es nuestra).

No hace falta leer el resto del artículo (aunque resulta muy recomendable) para entender que, para ella, ningún otro de los exiliados aportó algo tan significativo al «ambiente teatral mexicano». Las obras de autores refugiados fueron escasamente representadas y pertenecen, por tradición o incluso por voluntad, al canon de la literatura española, a excepción, quizá, de las de María Luisa Algarra, José María Camps, Maruxa Vilalta y, en menor medida, León Felipe, que se integraron de una manera más consciente en las condiciones pragmáticas del país que les había acogido. Si hacemos caso a la hipótesis de Margarita Mendoza-López, la aportación de Álvaro Custodio a México se ciñó al ámbito de la dirección escénica, al que, como mucho, podemos añadir los de la promoción y la producción teatral. Su intervención como autor dramático fue, en cambio, sumamente discreta, como demuestra una sencilla comparación meramente cuantitativa: entre 1953 y 1973 dirigió más de cuarenta puestas en escena, ninguna de un texto propio totalmente original, y publicó solo tres obras teatrales, todas ellas versiones de obras clásicas.



Nos encontramos, por lo tanto, con las primeras preguntas que este trabajo tratará de contestar: ¿en qué se diferencia la labor de Álvaro Custodio de la del resto de los exiliados? ¿La calidad de su obra era superior o simplemente supo adaptarse con más facilidad al nuevo medio? ¿Qué aportó exactamente Álvaro Custodio al teatro mexicano de su tiempo? ¿Qué influencia dejó tras de sí su trabajo? ¿En qué posición deberíamos ubicarlo dentro de la historia del teatro mexicano? Para responderlas, debemos enfocar nuestra investigación fundamentalmente en el estudio de los espectáculos que Custodio presentó en México. Por cierto, que esta elección por la dimensión espectacular supone asumir unas condiciones metodológicas que detallaremos más adelante.

Si Custodio fue la principal aportación del exilio republicano a la escena mexicana, deducimos inmediatamente que su trabajo constituyó el horizonte de posibilidades al que los miembros de este colectivo podían aspirar, al menos en el campo de la dirección escénica. Los límites con los que se topó Custodio serían por lo tanto los de todo el exilio teatral español: su caso, desde ese punto de vista, adquiere un interés notable en la medida en que resulta representativo de las posibilidades y dificultades del conjunto de los teatristas refugiados en la escena mexicana.

La presencia de Álvaro Custodio en los estudios sobre el exilio teatral español no limitados a la literatura ha sido constante e incuestionable desde muy pronto (Doménech,

1977; Oliva, 1989; Grillo, 1996; Aznar Soler, 1997, 1999). Pero, para responder a las preguntas que nos planteamos y confirmar la hipótesis que heredamos de Margarita Mendoza-López, no nos bastan los estudios específicos sobre exiliados. Debemos recurrir a la historiografía del teatro mexicano y examinar en ella su presencia. En *Imagen y realidad del teatro en México*, de Antonio Magaña Esquivel, que abarca un recorrido cronológico que va desde 1533 hasta 1960, aparece Custodio (Magaña Esquivel, 2000: 269), pero como una presencia reciente y todavía prometedora. En el volumen colectivo de edición española *Escenarios de dos mundos* (Pérez Coterillo, 1988), dedicado al teatro de toda Iberoamérica, aparece alineado junto a otros brillantes directores extranjeros (Alcaraz, 1988: 99) pero es obviado cuando se trata de trazar la evolución de la puesta en escena en México a partir de los nombres más innovadores e influyentes (Ita, 1988). En el más reciente *Un siglo de teatro en México* (2011), libro de autoría colectiva que ha coordinado David Olguín y que ha publicado Fondo de Cultura Económica con financiación estatal, a través de CONACULTA, el estudio que más de cerca aborda la época en la que trabajó Custodio lleva el significativo título «El *milagro* teatral mexicano» y está firmado por el dramaturgo e investigador Luis Mario Moncada (2011: 94-116). Lo de *milagro* (la cursiva es suya) se aplica normalmente al crecimiento económico que experimentó el país en un periodo que se sitúa aproximadamente entre 1940 y 1970, y que Moncada trata

de identificar con el desarrollo y consolidación de un teatro propiamente mexicano. Álvaro Custodio habría iniciado su andadura teatral en México, por lo tanto, en una época propicia para el teatro nacional. Entre los impulsos de ese milagro nos interesa destacar la aparición a finales de 1946 del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), institución pública que ha financiado innumerables espectáculos desde entonces hasta la actualidad, y la llegada de la «legión extranjera». Moncada (2011: 97-98), como antes Fernando de Ita (1988: 140), describe como un factor de renovación la llegada a México, en un periodo de veinte años, de los directores extranjeros que iban a difundir e instalar en el país las innovaciones procedentes de las escenas más avanzadas del mundo. Citamos tres casos prominentes: Seki Sano (en 1939), japonés que venía de colaborar con Stanislavski y Meyerhold; André Moreau (en 1944), de la compañía de Louis Jouvet; y Alejandro Jodorowsky (en 1959), discípulo de Étienne Decroux y Marcel Marceau. ¿Pero qué dice Moncada de los refugiados españoles? ¿Forman parte de esa «legión extranjera»?

Omitimos la presencia del exilio español, no porque su influencia haya sido menor, sino porque formaba parte de la tradición de la que el teatro mexicano necesitaba distanciarse (Moncada, 2011: 97).

«Formaba parte de la tradición de la que el teatro mexicano necesitaba distanciarse». Más allá de las imprecisiones inevitables en un texto breve con finalidad divulgativa, queda muy claro que la renovación del teatro mexicano durante el siglo XX se hizo *contra* el teatro español, bajo cuya influencia omnipresente se había

desarrollado por lo menos desde mediados del siglo XIX, tras superar cierto afrancesamiento, hasta bien entrado el novecientos (Alcaraz, 1988: 93-95). No obstante, resulta fácil ver que los vicios asociados al teatro español (estreno semanal, abuso del apuntador, refundiciones de clásicos al servicio del primer actor, etc.) contra los que reaccionaron los primeros interesados en crear un «teatro de arte» en México eran los mismos que movieron a Rivas Cherif o a Adrià Gual a promover una revolución idéntica en España. Pero, por alguna razón que vamos a tratar de desvelar, la imagen pública de todo el exilio teatral en el sistema escénico mexicano acabó confundiéndose con la de ese teatro español vulgar y rutinario. La influencia de los republicanos no es negada en absoluto: se les reconoce implícitamente una presencia importante en la escena mexicana, pero no la aportación de valores renovadores. Particularmente, es innegable que Custodio tuvo *éxito* en México, que alcanzó renombre y repercusión social, pero también que mantuvo una posición fluctuante respecto a la crítica de su tiempo que se reproduce en la historiografía del teatro mexicano contemporáneo. La paradoja es del mismo orden que la que suele plantearse entre el éxito de público y el de crítica: el primero es cuantificable, y trataremos de dar cuenta de él a propósito de los sucesivos espectáculos que presentó en México. El segundo es por naturaleza problemático, dado que las valoraciones de espectáculos por parte de contemporáneos e historiadores no pueden contrastarse más que consigo mismas:

trataremos, por lo tanto, de poner a su trabajo el valor que le corresponde, con los límites que nos impone el carácter efímero del hecho escénico.

Por otro lado, evaluaremos circunstancias puntuales que afectaron decisivamente a la evolución de su trabajo en México, como la escandalosa censura sufrida durante años sobre uno de sus montajes de *La Celestina*. Hay que comprobar si lo que le ocurrió a Custodio en este caso tuvo un carácter anecdótico o sistémico, lo que afecta directamente al haz de relaciones que situó a Custodio en el campo teatral mexicano.

En definitiva, las preguntas a las que debemos responder son las siguientes: ¿cómo logró Álvaro Custodio acceder y mantenerse en una posición reconocible y estable en el campo teatral mexicano? ¿Pertenece a la tradición teatral española «de la que el teatro mexicano necesitaba distanciarse»? ¿Estuvo a la altura de las renovaciones escénicas de su tiempo o mantuvo una posición conservadora? ¿Fueron las dificultades de Custodio fruto de una reacción de orden estético contra su trabajo o hubo otras implicaciones de tipo personal o político?

Una vez establecido el exilio mexicano como núcleo fundamental de la obra de Custodio, conviene dirigir la vista hacia los antecedentes. Custodio nace en una familia muy vinculada a las artes escénicas y se forma como espectador asistiendo a los espectáculos que se presentaban en Madrid o San Sebastián durante la dictadura de Primo de Rivera y, sobre todo, de la Segunda República. Además, participa activamente, aunque de manera efímera e impulsiva, en una de las iniciativas más

significativas del teatro republicano: la compañía estudiantil La Barraca, dirigida por Federico García Lorca. Durante el verano de 1932, Custodio ejerció como actor en las filas de las tropas lorquianas, sirviendo piezas clásicas a públicos rurales o de ciudades de provincias.

Por otro lado, hay que prestar atención al compromiso político de Custodio con la República y lo que esto implica respecto a visión del mundo y concepción de España y su historia. Si postulamos que sus convicciones influyeron decisivamente en su labor artística, debemos averiguar de dónde provienen y cuáles fueron los motivos que le llevaron a defenderlas durante la Guerra Civil, así como a mantenerlas, no sin modificaciones, durante el Exilio y posteriormente. En el mismo orden de cosas, conviene rastrear la influencia de los principios pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza, ya que la condición de Custodio de alumno del Instituto Escuela no es ajena a lo que vendrá después.

Dedicaremos también algunos epígrafes a otras labores profesionales ajenas al teatro pero que fueron trascendentes en el devenir biográfico de Custodio: la diplomacia, el periodismo y el cine. Custodio alcanzó una posición importante en determinados momentos del periodismo dominicano, cubano y mexicano (particularmente, en la crítica cinematográfica), lo que tendrá implicaciones importantes de cara a su posicionamiento en el campo teatral. En cuanto a sus actividades como guionista de cine, algunas van a tener