

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Perdidos (y hallados) en La Mancha

Autor/es:
García de Dueñas, Jesús

Citar como:
García De Dueñas, J. (2005). Perdidos (y hallados) en La Mancha. Nosferatu. Revista de cine. (50):42-47.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41426>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Perdidos (y hallados) en La Mancha

Jesús García de Dueñas

Dokumental bressoniarra nolabait ere, 1934an zinemagile errepublikar batek egina, eta El Quijote obraren inguruan egindako egokitzapen onenetako bat zirenez. 19 minutu irauten duen filmazioa honetan Mantxako paisaia eta bertako jendea dira benetako protagonistak, izenburuak dioenez bezala (La ruta de Don Quijote) Cervantesen nobelara ondoren egin diren hurbilketa dokumentalei bide eman dieten irudiak.

La definición artística, formal e ideológica del término “documental”, en el estricto terreno del discurso cinematográfico, se halla en entredicho desde hace algún tiempo, es objeto de discusiones y debates en los ámbitos académicos o, llegando al extremo de la radicalidad, se niega su propia existencia como género o especificidad. No es conveniente ahora –por motivos de escasez de tiempo y espacio– entrar en semejante controversia, así que aceptemos, aunque sólo sea por establecer unas reglas del juego con el

lector, la noción de “cine documental” a la antigua usanza, dicho de una manera brusca y quizá precariamente intelectual, la que hemos entendido tradicionalmente como formulación fílmica opuesta a los mecanismos de la “ficción”. En esta orilla de la argumentación va a desarrollarse el comentario que se inicia acerca de la manera en la que el “cine documental” ha abordado el tema de *El Quijote* en la pantalla.

Resulta curioso observar, en primer lugar, que los cineastas documentalistas se hayan sentido atraídos

por una novela –“novela de novelas” se la ha calificado– tan repleta de aventuras, incidencias, tramas y personajes que viven sucesos entrañados profundamente en el ámbito de la “ficción” y que, por tanto, poco margen podía dejar para la aproximación “documental”. Pero el propósito de estos cinematografistas no era tanto indagar en esas tripas narrativas sino considerar los escenarios y paisajes en los que había tenido lugar la andadura quijotesca y de su inseparable contrafigura sanchopancesca. Por lo tanto, y salvo unas cuantas excepciones que serán señaladas cuando corresponda, la actitud preponderante ha sido la de acercarse al asunto desde el punto de vista de la topografía y la toponimia reseñadas en la obra de Cervantes, recreándose, eso sí, en los matices culturales, psicológicos o sociológicos que esa exploración de los lugares permitiese.

Existe un film que podemos considerar canónico en cuanto a los senderos formales e ideológicos que van a recorrer los “documentalistas” a lo largo de la historia del cine. Se trata de **La ruta de Don Quijote** (Ramón Biadiu, 1934), guión, comentario dicho en catalán, fotografía y montaje del propio Biadiu, con música de Joan Gaig. Un cortometraje de unos 19 minutos (en la versión hoy conservada) producido por Biadiu y Norman J. Cimamond. De la calidad de este trabajo pionero puede dar idea el que fuera seleccionado por Luis Buñuel para ser presentado en el Pabellón Español de París en 1937, muestra de la que el cineasta calandino era comisario.

Personalidad destacada del cine español del período republicano, Ramón Biadiu (1) llegaría a rehacer, en 1952, **La ruta de Don Quijote** titulándola **En un lugar de La Mancha**, con nuevas aportaciones que, fundamentalmente, se referían a la inclusión de comentarios de carácter dramático y pretensiones narrativas. En cualquier caso, ese film de 1934 permanece, como ya se ha dicho, en el nivel máximo del ejemplo referencial, en la categoría canónica de lo que “debe ser” un “documental” sobre la novela, personajes y ambientes cervantinos. Al desplegar la cámara por los paisajes de La Mancha, al detenerse en lugares y espacios, al escudriñar utensilios de labranza u objetos de representatividad histórica, Biadiu establecía los códigos esenciales de un formato documental que, con pocas variaciones, han seguido los cineastas que anduvieron por esas rutas después que él.

Un estudio crítico contemporáneo de la realización del film (2) analiza con singular penetración el significado de este cortometraje. Las palabras de Martín Zurbarán señalan, además, los conceptos básicos que se han definido como coordenadas determinantes de la mirada del “documentalista” ante la reverenciada, pero también temida, obra maestra. Dice así el

ensayista de los años treinta: “*Componer una (sic) documental sobre El Quijote equivale a sentar un precedente en dos terrenos totalmente distintos, pero igualmente delicados: en el de la literatura y en el del cinema. En aquel, el hecho había de aparecer agravado por la circunstancia de ser precisamente El Quijote la obra literaria que cuenta en la actualidad con mayor número de evocaciones. La ruta de Don Quijote es una especie de tópico, que conocen de corrido incluso los chicos de la escuela. Existe un verdadero ‘corpus’ gráfico de los lugares que fueron visitados por el Caballero de la Triste Figura. Apenas si ha habido pintor o dibujante que se haya estimado un tanto así, que no cuente con su visión de los caminos o de los molinos*”.

Quisiera llamar la atención, antes de seguir adelante con las citas del sabroso análisis de Martín Zurbarán –puesto que se refiere muy atinadamente al “tópico, que conocen de corrido incluso los chicos de la escuela”–, que esa percepción de que la novela, sus protagonistas y ambientes, son de sobra conocidos para los potenciales espectadores, supone para los cineastas que se disponen a afrontar la tarea de visualizar *El Quijote* desde una perspectiva documental un cierto margen de seguridad, el que proporciona la certeza de que se está trabajando con una “mercancía” de valor probado, de indudable atractivo popular, dirigida a un público mayoritario que, aunque se tenga la sospecha de que, en un alto porcentaje, jamás ha leído el libro, está familiarizado con los personajes principales y las incidencias más llamativas del relato.

Así pues, **La ruta de Don Quijote**, sentaba –afirma Zurbarán– un precedente cinematográfico “*porque resultaba que el tema era de excesiva envergadura si se tenía presente que el cinema español es un cinema que nace. Biadiu ha sabido resolver todo esto apartándose de la literatura y, un poco también, de los moldes ya consagrados por el cinema documental. Ha hecho obra personalísima. Se ha hundido en las entrañas de La Mancha, máquina al hombro, y de esta singular excursión nos trae la evocación gráfica de El Quijote más llena de vida, más actual, más auténticamente cinematográfica, que pueda imaginarse. Si la presencia de Don Quijote aparece hecha paisaje y llamara a cada paso, Sancho Panza pone siempre, con la realidad actual de La Mancha –industrias primarias, alfarería, quesería–, el comentario de su humanidad. La ruta de Don Quijote es, a la vez que el primer documental español, un homenaje cervantino*”.

Martín Zurbarán señala, en fin, el significado más profundo de este excelente documental y su importancia como guía luminosa para futuras aproximaciones al tema: “*Nada más difícil que comentar, desde el*

punto de vista musical, la figura lejana –y ausente– del Quijote, a su paso imaginario por la pantalla, si la pantalla cuenta, no ya las aventuras del Caballero Manchego, ni sus amores, ni sus dolores, sino, dicho con toda claridad, los lugares que fueron testigos de sus hazañas inmortales. *La ruta de Don Quijote* no es, simplemente, un documental. En el fondo de sus fotogramas, entre las aspas de los molinos o bajo las encinas corpulentas, las figuras de Don Quijote y Sancho viven con vida infinitamente más poderosa que la que pudiera darles la misma realidad”.

Tuvieron que pasar bastantes años –doce exactamente– para que algún cineasta español se animara a transitar la ruta inaugurada por Biadiu. El primero en entrar en liza es José María Elorrieta, en 1946, que asume funciones de productor, guionista y director en **Por tierras de Don Quijote**, un documental de diez minutos de duración fotografiado por Ricardo Torres. Ya el título indica, no sólo el camino que va a recorrer, sino las intenciones con las que se propone hacerlo: buscar afanosamente localizaciones reales, conservadas aún en La Mancha, y evocar desde ellas el imaginario quijotesco. Tal pretensión se reitera en unos cuantos documentales más, que declaran abiertamente desde los propios títulos su objetivo, con una insistencia quizá un poco fatigosa: **Lugares del Quijote** (Arturo Pérez Camarero, 1949), **Los caminos de Don Quijote** (Luciano González Egido, 1958), **Rutas de Don Quijote** (Julián de la Flor, 1962), **La Mancha** (Claudio Guerin Hill, 1967), **La Mancha. Ruta de Don Quijote** (José López Clemente, 1971), **Geografía de La Mancha, Soles de La Mancha, Andaduras de Don Quijote** (César Fernández Ardavín, tres episodios de su serie “Arte para los ojos”, 1976), **La Mancha alucinante** (Alberto Lapeña, 1978), **Por tierras de Don Quijote** (José Luis Alcalde, 1981)...

Como puede apreciarse, todos estos documentalistas, algunos de solvente trayectoria profesional, pa-

La Mancha. Ruta de Don Quijote



rece como si se sintieran intimidados por la magnitud de la obra maestra y no se atrevieran a apartarse de la senda trazada por el maestro Biadiu, aunque ninguno alcanzara la plenitud de su expresión poética. El más recalcitrante de todos ellos, el citado César Fernández Ardavín, llegó incluso a hacer un ambicioso largometraje, aunque sin salirse de los márgenes formales y conceptuales establecidos para sus cortos, titulado **Don Quijote, ayer y hoy** (1964), un documental de 58 minutos de duración con fotografía en Eastmancolor de Mariano Ruiz Capillas y la presencia y la voz del actor Julio Goróstegui. El repertorio de documentales de este tipo ha aumentado considerablemente en los últimos años, y no digamos nada cómo ha crecido al acercarse la fecha de los fastos conmemorativos que celebramos en este venturoso año de 2005, pero no merece la pena referirse a todo ese profuso catálogo que, además, se ha visto incrementado con las innumerables “aportaciones” televisivas.

Es preferible dar un salto de este camino tan trillado y situarnos en una perspectiva estética diferente, la que se ha preocupado por examinar la obra de Cervantes desde el punto de vista de los artistas plásticos que han interpretado, cada uno a su manera, los personajes y ambientes de la novela. La iconografía es abundante, rica y variada y esta manera de abordar el asunto parece más atractiva, puesto que la “*imagería visual generada por la ficción novelesca es aquí el objeto de atención, como sucede en un modesto trabajo español de Ramón Sáiz de la Hoya (Ilustradores de Don Quijote de La Mancha, 1963), en un cortometraje alemán de Wilhelm Salber, que recurre tanto a la pintura como a la película de Pabst (Don Quijote oder wir leben in Spiralen, 1997) y, sobre todo, en la reflexión imprescindible de Eric Rohmer (Don Quichotte de Cervantès, 1965), un episodio de treinta minutos para la serie*



Andaduras de Don Quijote

En profil dans le texte de *la Télévision Escolara francesa*” (3).

El cortometraje de 22 minutos de Sáiz de la Hoya, escrito y asesorado por Justo García Morales, con fotografía en blanco y negro de Christian Anwander, sigue los pasos de aquellos asombrosos documentales de arte que realizó el milanés Luciano Emmer a partir de la década de los cuarenta y que se convirtieron en santo y seña para futuros cineastas de lo que “debía ser” un trabajo de esas características, que desentrañara los motivos del artista y sus mecanismos estilísticos.

El interés del trabajo del alemán Wilhelm Salber reside en la doble lectura que establece, examinando los planos de la mítica película de Pabst que, a su vez, se inspiró en las famosas ilustraciones de Gustave Doré, y proponiendo una visión neorromántica del imaginario quijotesco.

La experiencia de Eric Rohmer es ciertamente original. La intención del cineasta es, en palabras del propio autor, abordar la novela de Cervantes “*como un texto que no pertenece a ninguna lengua (...). Lo he tratado como una reflexión sobre la ilustración de un mito o de una leyenda, como un análisis de temas a partir de su ilustración. ¿De qué manera los temas son deformados?, ¿cómo los podemos llegar a reencontrar...*” (4). Manejando grabados que van desde los clásicos de Charles Antoine Coypel y Gustave Doré hasta los recientes —y ya de referencia— de Pablo Picasso y Salvador Dalí, la voz en *off* va reflexionando sobre las interrelaciones entre imagen y texto.

“*La intención de Rohmer no es la de realizar un simple documental didáctico en el que la ilustración no es más que el relleno de la palabra, sino explorar el desfase existente entre lo dicho y lo visto. Don Quichotte de Cervantès es, básicamente, un ensayo sobre lo que podríamos llamar ‘trans-escritura’, enfatizando la función del tránsito desde el texto literario hacia el texto pictórico. Es una exploración de cómo el imaginario literario se concretiza en unas formas representativas visuales y del modo como dichas formas configuran un mito. En el fondo, Eric Rohmer nos recuerda cómo el proceso de tránsito entre un texto literario y una imagen no es sólo exclusivo de la llamada adaptación cinematográfica, sino que ha recorrido toda la Historia de la pintura*” (5).

La proposición estética del realizador francés es audaz y arriesgada, pero repleta de entusiasmo creativo y, por añadidura, empieza a diseñar un estilo de indagación poética que llevaría a su plenitud y madura concreción en películas de índole histórica pertene-

cientes a su última etapa, porque, en definitiva, el objetivo que persigue y logra es, nada más y nada menos, “*una lectura, un ejercicio comparatista de literatura y pintura, que no pretende reconstruir ni el Quijote de Cervantes ni la época de la novela, sino indagar en lo que diferentes formas de representación sugeridas por el texto nos dicen de las distintas épocas en las que aparecen y de la manera en que esas etapas históricas formalizan visualmente el mito literario*” (6).

Aunque no tenga nada que ver con el cine “documental” —a pesar de la laxitud con la que estimamos el género, como quedó dicho más arriba— hay que mencionar la película soviética **Don Quijote** (*Don-Kihot*; Grigori Kozintsev, 1957), y ello por la escrupulosa, puntillista y apasionada labor de asesora-



miento artístico que realizó el escultor español Alberto, exiliado tras la Guerra Civil y residente en Moscú, donde fue localizado por el realizador y contratado inmediatamente para que aportara —como así hizo, y de forma espléndida— el sabor y la fragancia “documentales” que requería la película. El gran director explica así los motivos que le impulsaron a contar con ese experto visual en la cultura española: “*El ‘color local’ no me atraía en absoluto. Pero necesitaba formarme una idea de los rasgos del carácter hispano: pues el arte de valor universal es siempre, y antes que nada, nacional (...). La lectura de los libros y la observación de los cuadros, inclu-*

sive minuciosas, no podían suplir la necesidad de contar con un testimonio directo. Necesitaba un asesoramiento especial. Pero, ¿cómo definirlo? ¿Detallellismo de lo cotidiano? Esto es precisamente lo que no me gustaría sacar en la pantalla. ¿O inculcar a los actores gestos característicos y maneras de estar? (...). Necesitaba un asesor sobre el 'espíritu' o, si uno quisiera mencionar un término ya en desuso, el 'alma' de España (...). En casa de Ylya Ehrenburg vi una naturaleza muerta: en una mesa sin pintar ni barnizar, un plato con arenques y unas cabezas de ajos. Inmediatamente se adivinaba la mano de un pintor español, de tan sobria y espiritualizada que era la pintura. Resultó que el pintor vivía en Moscú (...). En su pintura se aunaba el realismo (con sorprendente perfección al representar los detalles) y una imaginación a la vez infantil y popular" (7).

Así fue como Alberto entró a formar parte del ambicioso proyecto, el desafío que significaba, entre otras cosas, reconstruir en las estepas de Crimea las llanuras de La Mancha. Kozintsev quedó deslumbrado por la apariencia "quijotesca" del escultor español que vivía sumergido en la nostalgia del país abandonado a la fuerza y rodeado de su obra pictórica y escultórica que atiborraba los escuetos catorce metros cuadrados en los que supervivía el exiliado. Alberto fue para Kozintsev algo más que el asesor artístico con cuya denominación figura en los títulos de crédito: fue el alma de esa "España eterna" que reclamaba el realizador para tratar de ahondar en la sustancia del libro inmortal. Alberto insufló con su ardiente entusiasmo ese aliento de la patria perdida, de la que había sido expulsado, para proyectar, a través de la pantalla, la imagen de unas creencias por las que había sido desterrado... (8).

Llega ahora el turno, nos sale al camino quijotesco, la imagen de un distinto exilio. Desde Francia, casi veinte años después de la experiencia soviética, otro trasterrado se enfrenta al mito, con una pretensión similar a la de Eric Rohmer, aunque con objetivos ideológicos muy diferentes. El cineasta español José María Berzosa —nacido en Albacete en 1928— trabaja para la televisión francesa desde 1956, fecha en la que inicia su voluntario/obligado distanciamiento de la dictadura franquista para intentar, desde París, desarrollar su tarea creadora, impelido por un compromiso no sólo estético sino político en abierta disidencia con la España oficial. Sus trabajos para la televisión del país vecino tienen que ver siempre con su deseo de confrontar los mitos de la España heroica con la España real. En tal sentido, no puede ser más elocuente y significativo su tríptico televisivo *Espagnes*, conformado por tres segmentos dedicados a otros tantos mitos literarios de la cultura española: El Cid Campeador, Don Juan Tenorio y Don Quijote de la Mancha. Tres mitos fagocitados por la

revanchista postura oficial del franquismo que trató de simbolizar en cada uno de ellos las diferentes y excelsas cualidades que el régimen de la dictadura se empeñó en asumir y propalar.

Berzosa titula su episodio *Mourir sage et vivre fou* (1973), tomando en préstamo los últimos versos que el bachiller Sansón Carrasco mandó inscribir en el epitafio a Don Quijote hacia el final del libro: "Tuvo a todo el mundo en poco; / fue el espantajo y el coco / del mundo, en tal coyuntura, / que acreditó su ventura / morir cuerdo y vivir loco". El propósito de Berzosa es dinamitar la imagen del "ideal quijotesco" impuesto por la enseñanza franquista. "Así, el personaje es despojado del carácter mítico, épico con el que ha querido ser vendido como fetiche cultural, para ser interpelado como parte de un complejo universo literario (al que se han ido incorporando sucesivas ficciones y reflexiones sobre El Quijote). De hecho, el principal hallazgo del film es la forma en que se relaciona con su texto de referencia. No es, claro está, una adaptación o una versión libre, ni siquiera un documental conmemorativo, sino una 'relectura' (en el sentido estructuralista del término) de algunos pasajes clave de la obra cervantina. De ahí que no dude en presentarse como texto que interroga y deambula por otro texto" (9).

La irreprimible nostalgia de la patria perdida —como en el caso de Alberto— se vuelve imperioso deseo en Berzosa de rastrear sus orígenes en los elementos que han nutrido su cultura y que han precipitado su mandato de explicar racionalmente, de debatir intelectualmente, las causas que han generado su desarraigo.

Y vamos a acabar donde empezamos, en La Mancha, después de recorrer una infinidad de caminos que se bifurcan, de habernos paseado por las estepas de Crimea, los platós de la televisión francesa, los escarceos de algunos —demasiados— realizadores vulgares y oportunistas que han reclamado el verbo generoso de Cervantes para conseguir unas subvenciones y enjaretar unas postales ilustrativas del texto venerable. Ha habido de todo, pero al menos las aventuras positivas que hemos referenciado nos consuelan de esos turbios trabajos de consumo.

La última salida de Alonso Quijano al camino fue un sueño frustrado, una quimera como las que nutrían el espíritu inflamado del caballero de la triste figura. Su protagonista —promotor, guionista, director e impulsivo animador— fue el más quijotesco de los realizadores cinematográficos que en el mundo han sido, con permiso de Orson Welles: el americano de Minneapolis, Minnesota, pero de formación europeizante y estirpe surrealista Terry Gilliam. Estudiante de Ciencias Políticas en una universidad californiana, miembro destacado del enloquecido grupo británico

Monty Python, creador por entonces de las extravagantes animaciones a partir de recortables y por sus intervenciones como actor en algunas de las películas de la banda –especialmente memorable fue su encarnación del cardenal Fang en los episodios de la lúgubre Inquisición española– pronto se distinguió como un realizador cinematográfico de excepcional originalidad. Dotado de un talento sarcástico, algo truculento, y aficionado a los juegos un tanto funambulescos entre la realidad y la imaginación, el sentido del tiempo retorcido por la burla y la ironía, Terry Gilliam estaba predestinado a toparse algún día con *El Quijote...* y a estrellarse con todo el equipo.

Y esto es lo que sucedió, literalmente, tras una escasa semana de rodaje de “The Man Who Killed Don Quixote”, cuando el cielo se vino materialmente abajo sobre el secarral de las Bardenas Reales a principios de octubre de 2000. Gilliam y su sueño fueron violentamente derrotados por un destino que se negaba a aceptar su deseo de otorgar una visión contemporánea, a la altura de nuestras preocupaciones actuales, de la mitología palpitante en la novela. Afortunadamente, y de aquí la grandeza del género “documental” –cualquiera que sea su especificidad– dos jóvenes cineastas norteamericanos que sólo tenían la intención de rodar un “cómo se hizo” del rodaje, reflexionaron acerca de las vicisitudes de la producción, exploraron en la desgarrada personalidad de Gilliam, analizaron lo que pudo ser y no fue, y acabaron haciendo un documento cinematográfico de extraordinario valor testimonial y de sorprendente raigambre cervantina, pues, al fin y al cabo, Keith Fulton y Louis Pepe lograron una radiografía de asombrosa penetración visual del quijotesco-sancho-panceesco Terry Gilliam, entregando para el acervo del cine “documental” sobre la novela eterna un título que no podía llamarse de otra manera que **Lost in La Mancha** (2002)...

NOTAS

1. Ramón Biadiu Cuadrench (Súria, Barcelona, 1906-Barcelona, 1984) fue contratado como montador en los Estudios Trilla-La Riva en 1933 y, un año más tarde, en el departamento de doblaje de la sede barcelonesa de la Metro. Siguió luego en esta misma actividad en los Estudios Acústica, S.A., cuando le sorprendió la Guerra Civil. Se incorporó entonces al equipo de Laya Films, sección de cine del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, donde desempeñaría “*un papel clave, al ocuparse de la producción documental sobre temas de la vida y cultura catalanas* (cuya pretensión era) *trascender la coyuntura bélica y dar cuenta del hecho diferencial catalán*” (Ramón Sala en la entrada “Biadiu, Ramón”, en José Luis Borrau, Dir., *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Fundación Autor, Madrid, 1998, págs. 139-140).

2. Martín Zurbarán, “Don Quijote y el cine”. Artículo publicado en *Cine Arte*, nº 10, diciembre 1934. Recogido en el libro

de Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, págs. 205-206.

3. Carlos F. Heredero, “Don Quijote en la pantalla”, en el catálogo de la exposición *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, págs. 51-52.

4. Eric Rohmer, “Confronter le texte avec le monde qui l’a inspiré”, *Bulletin de la Radio Television Scolaire*, nº 72, mayo 1968.

5. Ángel Quintana, “La imagen pictórica y la palabra literaria: **Don Quichotte de Cervantès**, una emisión televisiva de Eric Rohmer”, en De la Rosa, González y Medina, *op. cit.*, pág. 271.

6. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, pág. 52.

7. Grigori Kozintsev, “Recuerdo de Alberto”, en *Pantalla profunda*, Moscú, Iskusstvo, 1971.

8. Alberto Sánchez Pérez (Toledo, 1895-Moscú, 1962), conocido en el mundo del arte simplemente como Alberto.

9. Rafael R. Tranche, “*Espagnes III: Mourir sage et vivre fou*”, en De la Rosa, González y Medina, *op. cit.*, pág. 314.