

el ALBERTO SÁNCHEZ *escenógrafo*

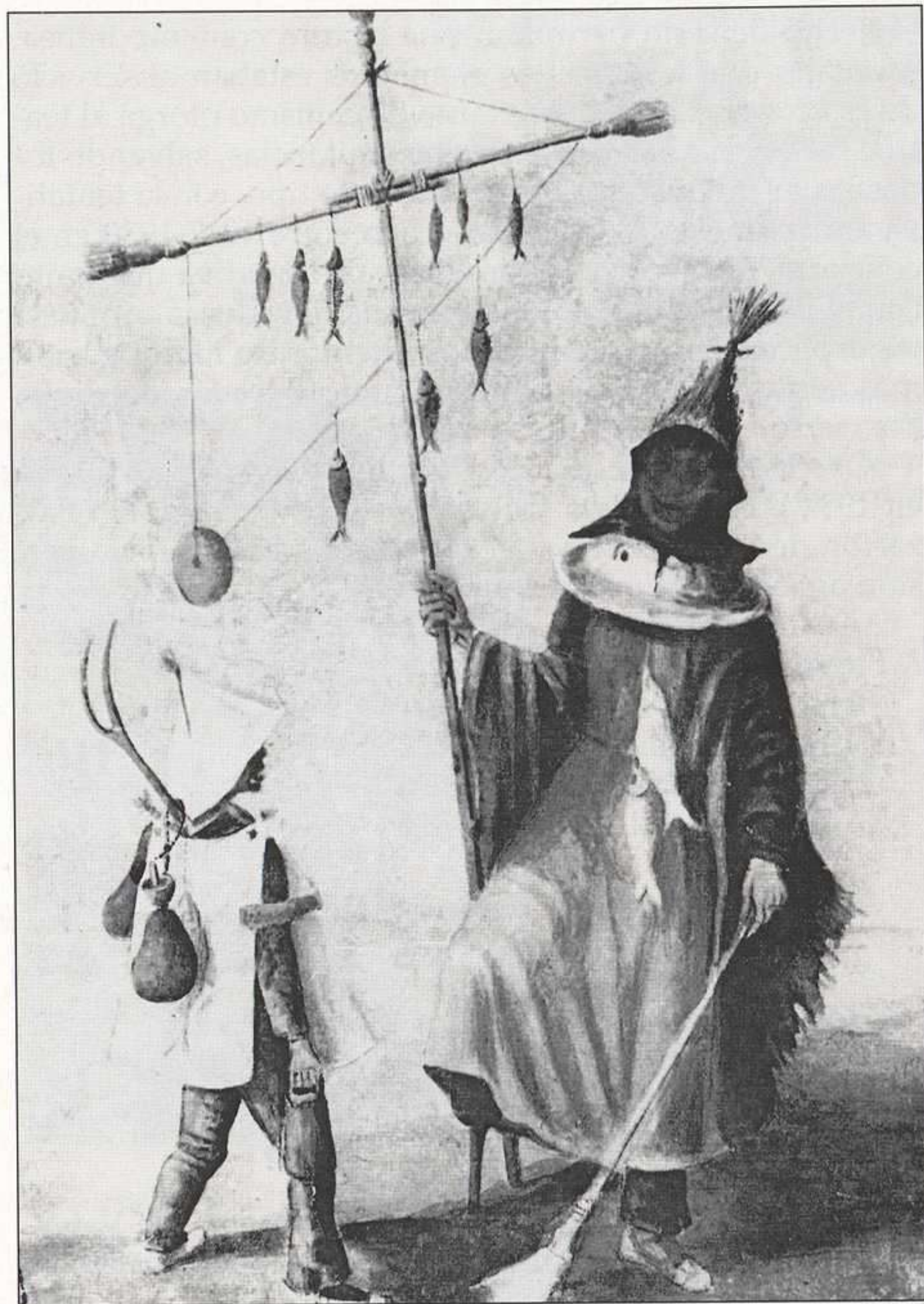
Por Ángel Martínez Roger

La labor de Alberto Sánchez como creador de escenografías para montajes teatrales se remonta a la década de los treinta y estará presente en toda su carrera. Realizó también el asesoramiento artístico para el film *Don Quijote* del realizador Grigori Kozintsev así como una larga colaboración como figurinista y decorador en el exilio soviético. Se hace valoración aquí de veinticuatro trabajos.

A finales de 1932 Alberto imparte una conferencia en el Ateneo madrileño, *El arte como superación personal*, en ella expone los fundamentos de su poética y declara su decisión de relegar la creación tridimensional ante la crítica situación socio-política del país. Habló también de la necesidad que el creador tiene de estar en contacto con «una realidad múltiple de dramática materialidad»¹. De hecho no se conserva ninguna escultura suya desde esta fecha hasta 1937, año en que colabora con el Pabellón español en la Exposición Universal de París con su famosa escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, junto a Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González, José María Sert, etc.

Por estar inmerso en la inquietante experiencia política de la España del momento, Alberto deja de hacer escultura. La idea de artista al servicio de los demás ensambla de manera perfecta con el mundo de La Barraca. Federico García Lorca había declarado en una entrevista «...el teatro debe ser devuelto al pueblo pues la burguesía no va a él después de corromperlo». La Barraca formó parte de un gran proyecto republicano de un teatro para enseñar, para educar. Con ella estuvieron el Teatro Lírico Nacional y el Patronato de Misiones Pedagógicas.

“Carolina”. Gitano. Figurín. Gouache, papel 27,5 x 20,4 cm. (1948).



“Carolina”. El entierro de la sardina. Acuarela, papel 56 x 41 cm. (1948).

El teatro universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha servido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.²

El carácter de La Barraca fue diferente al de las Misiones Pedagógicas. Vinculado estrechamente a la Residencia de Estudiantes tuvo una clara orientación popular y de renovación tanto en lo plástico como en lo literario. El espíritu de La Institución Libre de Enseñanza estaba presente, había un deseo de unidad de las artes. Búsqueda de un teatro total, unión de lo plástico con la interpretación, el mimo, la música....

No hay que confundir sencillez de medios, ornatos y maquinarias, con simplicidad en la reflexión de lo expuesto. Se trata de una nueva manera de enfocar el teatro a modo de taller-escuela, teatro para aprender y enseñar, donde cada montaje se convertía en objeto de estudio dramático. Por esa razón se elegían clásicos, que por

el hecho de serlo permitían una lectura contemporánea. Montajes donde todos los elementos estaban al servicio de esa contextualidad que tanto dinamismo otorga al teatro. Tal vez pudiéramos ver concomitancias, salvando todas las distancias necesarias y de todo tipo, con la tentativa realizada por el teatro soviético entre 1917-1930 en el concierto de un espectáculo integral. Tentativa que junto con el teatro de la Bauhaus, con sus novedosas propuestas espaciales, suponen los dos intentos de investigación más serios en las convulsas primeras décadas del siglo. Por cierto, ambas arrasadas desde arriba.

García Lorca y Eduardo Ugarte le encargan a Alberto en 1932 para el Teatro Universitario La Barraca, la realización de los figurines y decorados para una nueva versión de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

I. Fuenteovejuna

Tres bocetos para el decorado:

- 1) Telón lateral. Acuarela. 32 x 28 cm.
- 2) Telón lateral. Acuarela. 32 x 28 cm.
- 3) Telón central. Acuarela. 57 x 62 cm.

Seis figurines para el vestuario:

- 1) *Alcalde*. Acuarela, pluma. 48 x 33 cm.
- 2) *Pascuala*. Acuarela, pluma. 40 x 30 cm.
- 3) *Soldado*. Acuarela, pluma. 46 x 33 cm.
- 4) *Ortuño*. Acuarela, pluma. 48 x 33 cm.
- 5) *Jacinta*. Acuarela, pluma. 42,5 x 28 cm.
- 6) *Mozo*. Acuarela, pluma. 48,5 x 33 cm.

El estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de Valencia en julio de 1933, la última representación se realizó en el invierno de 1935-1936 en Ciudad Real.

En todas estas pinturas se respira una atmósfera de paisaje manchego. Se trata de telones audaces teniendo en cuenta que los decorados del momento eran muy tradicionales; salvo las renovaciones de Martínez Sierra o el propio Barradas, la inmensa mayoría de la producción teatral madrileña del momento, con todas las excepciones que se precisen, era un variado repertorio de revistas, zarzuelas, comedias con más o menos pretensiones y montajes en la más pura línea tardo-decimomónica donde lo artístico como creación debía supeditarse con frecuencia a lo comercial.

Lorca optó por aglutinar el desarrollo argumental sustrayendo algunas escenas. De la misma manera cambia el campo geográfico situando la acción en los años treinta, vestidos a la contemporánea, trajes confeccionados en pana.

Esta visión árida y dura del campo viene dada por un lado por los recuerdos de los paseos de La Escuela de Vallecas, el mundo del Madrid pobre de la salida hacia Valencia, y, por otro, la vuelta a la Naturaleza iniciada por Barradas en 1927 (formas dibujadas cuando el hombre ara la tierra, arte revolucionario y vida social). Las representaciones arquitectónicas en los telones se antojan escultóricas por el trato redondeado que evocan a sus esculturas inmediatamente anteriores. Este *Fuenteovejuna*

fue representado con una lectura actualizada y con una contemporaneidad nacida precisamente de lo clásico en los personajes de este drama rural. Mostrando hombres y mujeres de una pieza, la gente se identificaba y anhelaba de igual forma la rebelión popular.

II. Las Dos Castillas

Otro montaje que Alberto Sánchez realiza para el espectáculo teatral de Ignacio Sánchez Mejías y *La Argentinita*. Está fechado en Madrid en 1933, se encuentra en paradero desconocido.

III. La Romería de los Cornudos

Fechado en Madrid en 1933, se trata de otra colaboración para la Compañía teatral de Ignacio Sánchez Mejías y *la Argentinita*.

- 1) Boceto para el decorado. Acuarela. 51 x 65 cm. Propiedad de la familia del artista, Madrid.
- 2,3,4. Tres telones originales (central y laterales). Papel. 7 metros de altura. Propiedad de Pilar López, Madrid.

Todos ellos responden a los mismos criterios rurales. Inmerso en la vuelta a la Naturaleza en la que está implicada toda la Vanguardia, Picasso y Miró con sus paisajes imaginarios, Cossio, Bores, etc.. Sustitución de la ciudad por el campo. Rechazo de la urbe. Cierta crisis del culto al progreso. Reivindicación del instinto frente a la racionalidad cubista. El surrealismo pidiendo la vuelta al mundo interior frente a la tradición del surrealismo parisino. Palencia y Alberto sustituyen el ámbito de la ciudad por el mundo rural-árido manchego. Todo esto está presente en muchos dibujos de Alberto de este momento.

IV. Yerma

Fechado en Madrid en 1934. En la actualidad está en paradero desconocido. Este encargo tuvo una «polémica» interesante entre Federico y Alberto. Lorca había pedido los bocetos a Alberto:

«Estaba acordado que los decorados de *Yerma* correrían a cargo de Alberto, el escultor; pero Federico se ha disgustado con él y, a última hora, se los ha confiado a Fontanales. Alberto me es simpático, lo que no impide que me alegre del cambio, por cuanto su inspiración obedece a un colorido siempre igual: campos de Castilla, secos, amarillentos, en que predominan enormes piedras encaramadas unas encima de otras y que parecen hongos gigantes. En resumen atmósfera, árida, monótona y soñolienta, de una austeridad exenta de vida que no concuerda con la luminosidad del campo fértil en que *Yerma* se lamenta de su esterilidad.»³

A Lorca parecióle de igual forma *excesivos*. Para Gómez Cedillo todos estos trabajos de los años treinta se encuentran a medio camino: «entre su poética más personal, desarrollada en el mundo escultórico, y un lenguaje realista de lectura inmediata y popular. Su patente dramatismo es suavizado por las exigencias pedagógicas de la comunicación teatral».⁴

Esta reflexión le lleva a afirmar «en mi opinión, [el Alberto escenógrafo] no deja traslucir, ni de lejos la genialidad de sus creaciones escultóricas».⁵

Pudiera ser excesiva esta afirmación, la pintura escenográfica adquiere su verdadera dimensión en interacción con los restantes elementos que configuran el hecho teatral. Sólo en la adición de todos los componentes de una representación se puede generar esa plusvalía artística que solo las artes escénicas pueden dar. Es decir, no se puede mirar y valorar un telón lateral de un decorado como quien analiza un Tintoretto. En cualquier caso la crítica del momento fue bastante más generosa:

«A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadrado o un dibujo. La atención se les dispersa y se diluye entre la cantidad de cuadros que su mirada abarca en el local de una exposición, donde los visitantes dialogan, se cruzan, se distraen. El cuadro y la escultura llegan a ser para él algo estático, inanimado, como el adorno de una alfombra que pisa, o el de una cortina que pende de la pared.»

«La decoración (teatral) es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando por eso un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración.»

«De ahí que esos telones de Alberto, que son los equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores».⁶

Al parecer los dibujos que Alberto realizó para *Yerma* encargados por Federico desaparecieron en casa de Pablo Neruda, su último poseedor.

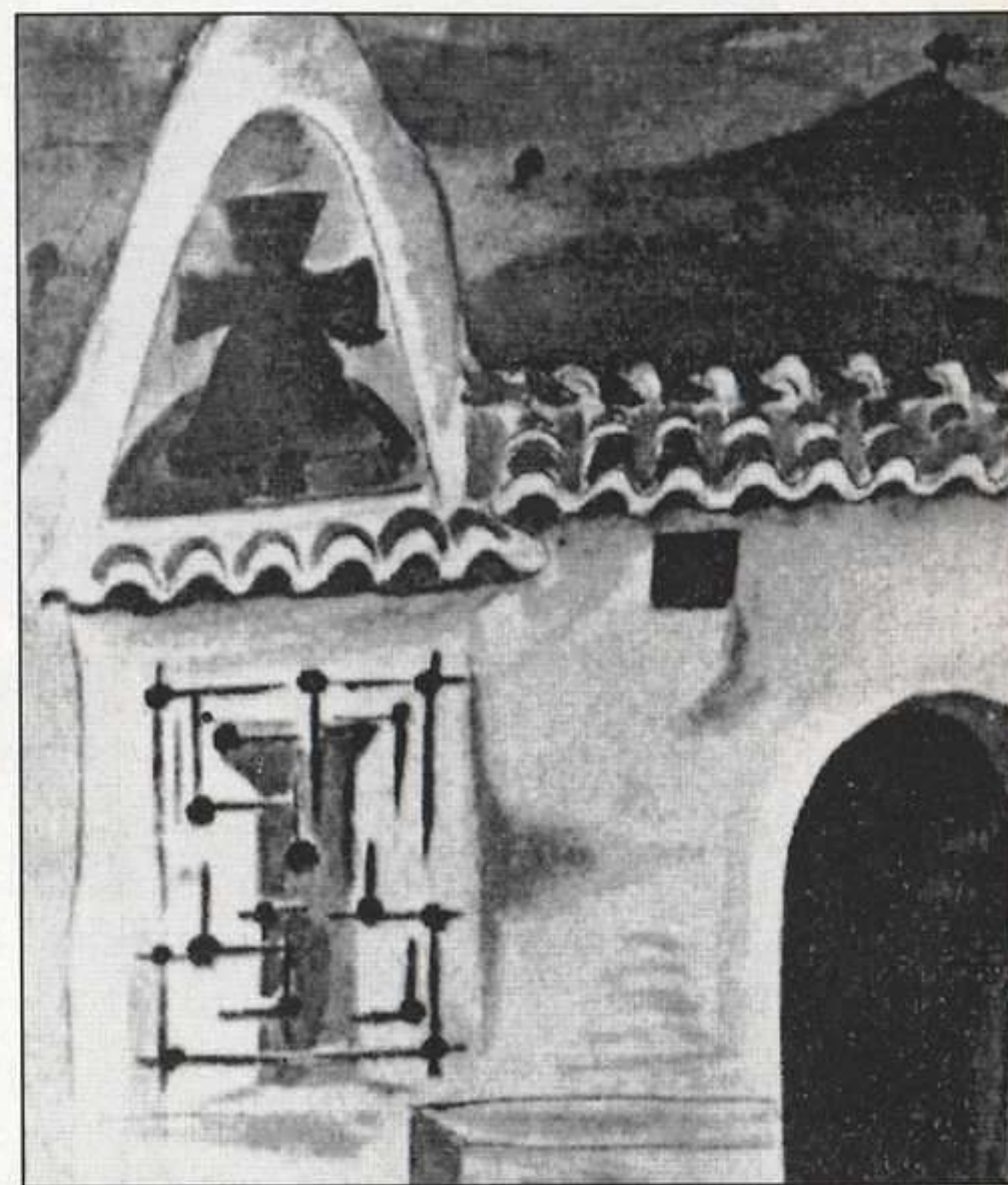
V. Numancia

1) Boceto para telón central. Acuarela. 47,5x67,5 cm. Colección del Grupo Hispano-Americano, Madrid.

Comenzó a trabajar sobre la obra de Cervantes en 1936, el estreno fue en 1937. Los decorados los realizó Santiago Ontañón, verdadero hombre de teatro con talento y capacidad para asumir funciones bien diversas. Alberto hizo el telón de boca. Texto adaptado por Alberti actualizándolo y convirtiendo a los bandos enfrentados en fascistas italianos y republicanos españoles. El telón recuerda una vez más a las evocaciones fruto de los paseos por el «Cerro Testigo» (Cerro Almodóvar) las texturas, los colores, el páramo descarnado castellano en ocres y tierras, lo desértico, lo más dramático en aras de la visión bélica. Alusiones al mundo telúrico y escultórico. Se trata de un paisaje panorámico de horizonte elevado.

Contamos con el testimonio de Salvador Arias, actor participante en este montaje y memoria viva de la manera de hacer teatro de María Teresa León. Sus palabras no están exentas de cierto lirismo nostálgico propio de los poetas.

«El 26 de diciembre se produce uno de los acontecimientos teatrales más importantes de toda la guerra civil, (en pala-



«Fuenteovejuna». Acuarela, papel. 62 x 57 cm (1933). Decorado para el Teatro Universitario La Barraca.

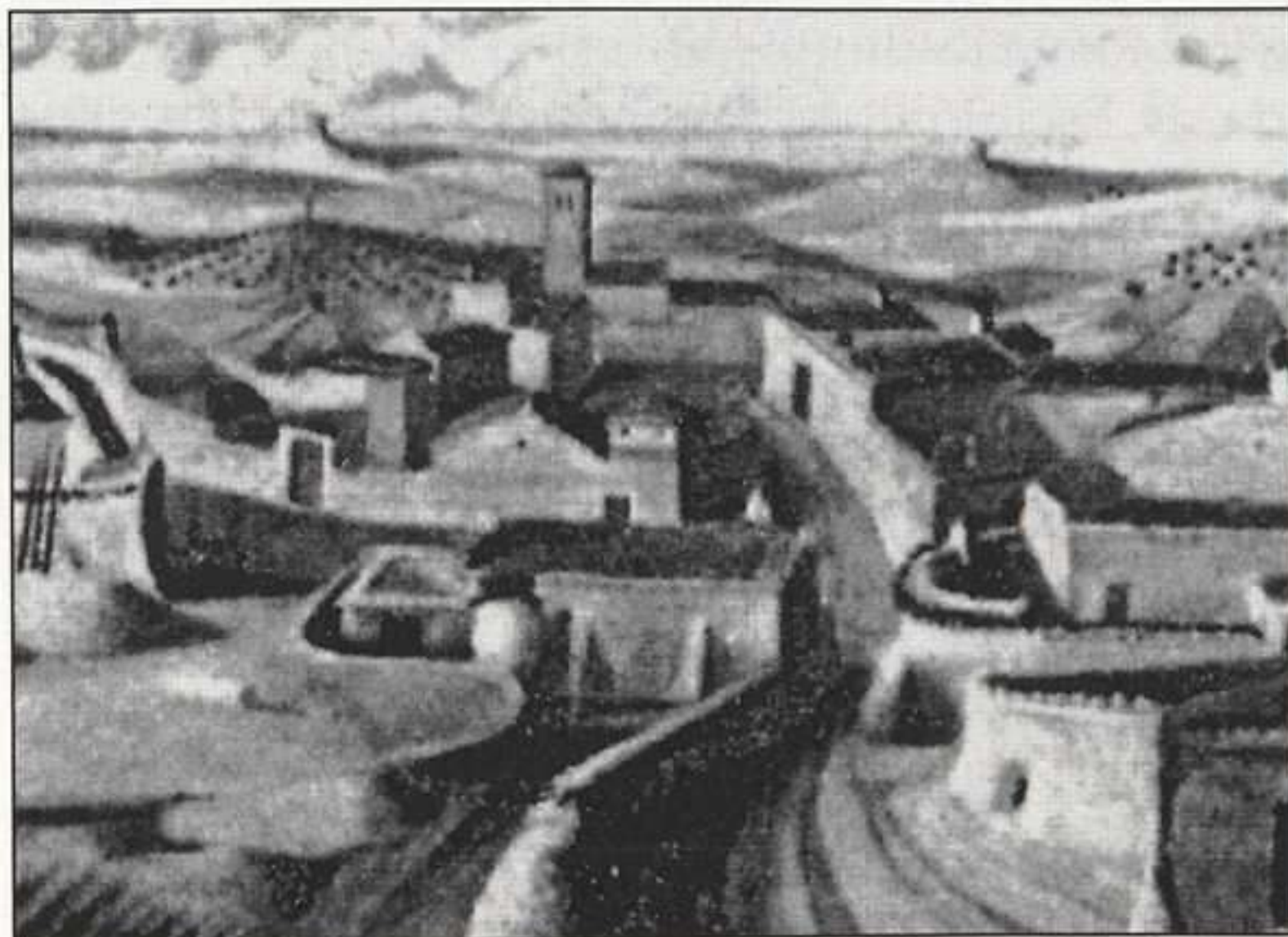


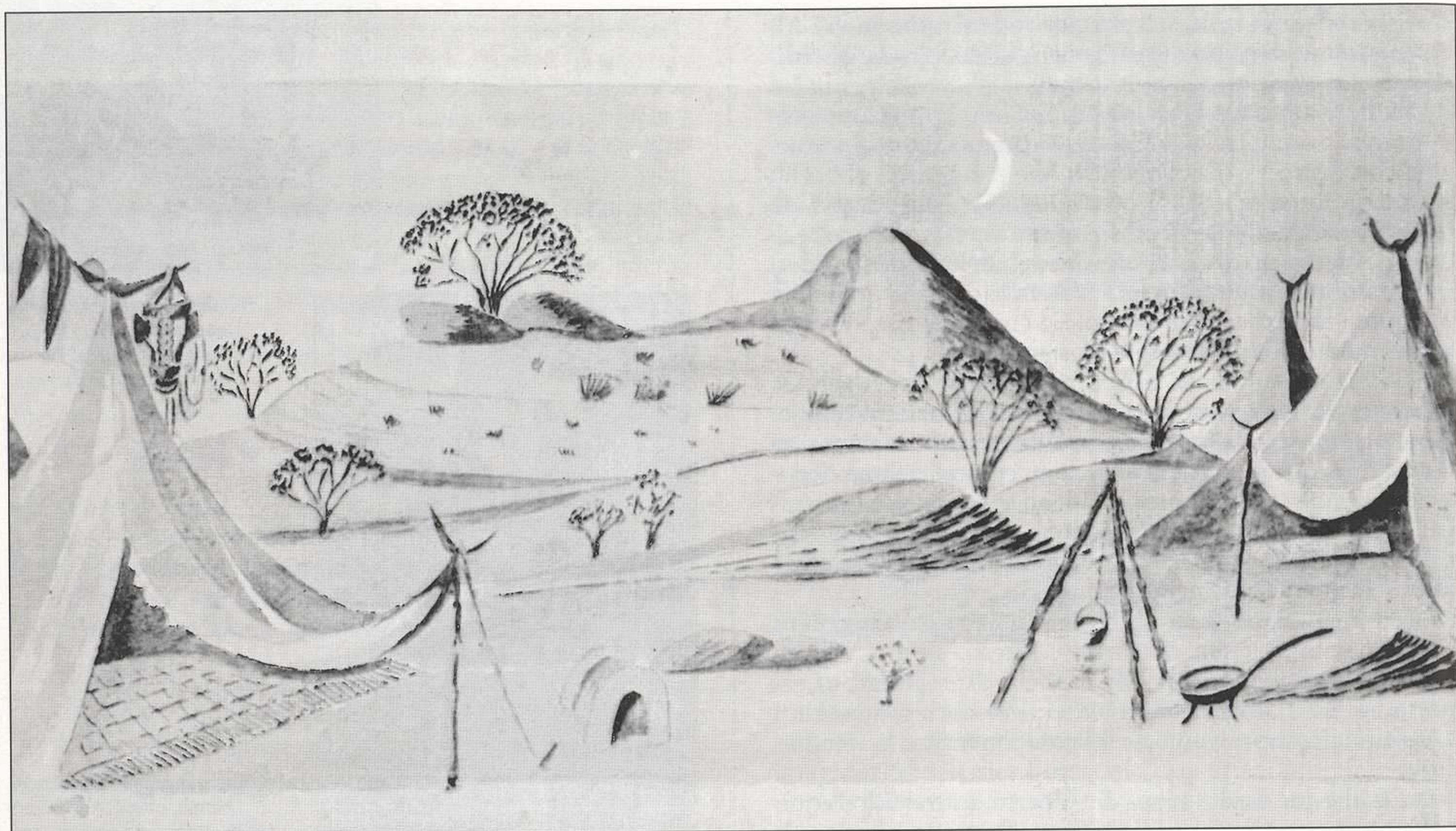
«Fuenteovejuna». Acuarela, pluma, papel. 48 x 28 cm (1933). Decorado para el Teatro Universitario La Barraca.

«Mariana Pineda». Temple, papel. 40 x 55 cm.



Ambientación para el «Don Quijote», de Grigori Kozintsev. (1955).





Campamento gitano en Añover del Tajo. Pluma, acuarela, papel. 24 x 55 cm. (Entre 1939-1941).

bras de Robert Marras, crítico francés): la primera representación de *Numancia* en versión de Rafael Alberti, dirección de María Teresa León, decorados y vestuario de Ontañón y música de García Leoz. Aquello fue impresionante. Se condenó el telón de boca. (Se avanzó el espacio escénico suprimiendo varias filas del patio de butacas). En su sitio había una muralla ciclópea que en los momentos en que las escenas se desarrollaban dentro de Numancia, bajaba lentamente hasta el foso y aparecía un pueblo con su plaza central, sus calles en cuesta hacia lo alto, armadas sobre complicados practicables, y en la lejanía un paisaje de la estepa soriana. El campamento romano estaba en primer término, desde la muralla hasta el proscenio. Los palcos del escenario se habían inutilizado. Uno de ellos simulaba ser la tienda de Escipión, el otro era la prolongación de la muralla. ¡Que, por cierto, había que subirla y bajarla a brazo! Las luces jugaban un importante papel según la escena se desarrollase en uno u otro escenario. Yo tuve la suerte (gracias a la generosidad de María Teresa y de Rafael) de estrenar el papel del galán joven «Leoncio».

«La obra empieza con un gracioso prólogo donde Alberti hace hablar a dos personajes cómicos del teatro latino: Bucu y Macus. Sigue un ballet que anima la obra y que fue montado por Emilia Ardanuy. Fue otro éxito enorme. Como anécdota, en el entreacto, María Teresa León salió a anunciar que el Ejército Republicano acababa de tomar Teruel.»⁷

Algunos actores pertenecientes al Teatro de La Zarzuela alternaban funciones en pleno frente de guerra, con las representaciones en Madrid dentro de las actividades del llamado Teatro y Arte de Propaganda. Éste estaba vinculado a la Alianza de Intelectuales Antifascistas presidido por José Bergamín.

VI. *El Triunfo de las Germanías*

Obra de Manuel Altolaguirre y José Bergamín.

1), 2), 3), 4) Cuatro paneles para el decorado. Reproducidos en la revista *Nueva Cultura*, abril de 1937 (año III, nº2). En paradero desconocido.

Dos figurines para el vestuario:

5) *Encapuchado*. Acuarela, pluma. 37 x 23 cm.

6) *Devota*. Acuarela, pluma. 35,5 x 19,5 cm.

Propiedad de la familia del artista.

Se estrenó en el Teatro Principal de Valencia en 1937. La crítica se dividió. Unos, como es el caso de *Nueva Cultura*, la valoraron positivamente y otros criticaron cierta unidad en el texto.

Alberto continúa con la exaltación del mundo rural. No utiliza metáforas para hablarle al pueblo. Decía: «...el teatro es el mejor transmisor de la ideología».

Alberto había pasado a Valencia como profesor de dibujo, junto con el Gobierno de la República. Este mismo año participa en el Pabellón español de la Exposición

Alberto Sánchez (en el centro),
con Federico García Lorca y Salvador Dalí.



Universal de París con su famosa escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, también colabora en la organización de otros interiores del Pabellón, diseñando estanterías para la sección de Artes Populares. Formas ondulantes y redondeadas al modo de los dibujos de este momento. Tenía sobrada experiencia, gracias al teatro, en la realización de arquitecturas efímeras e interiorismo.

VII. Fuenteovejuna

Boceto para el decorado, fechado en París 1937. Acuarela. 73 x 92 cm. Firmado: «Alberto». Propiedad de la familia del artista, Madrid.

Se trata de un proyecto para una compañía francesa pero nunca se llegó a representar. Viendo la dirección que tomaba la guerra y en previsión de terribles acontecimientos Alberto se marcha a Moscú en 1938.

VIII. La gitanilla. Moscú 1939-41.

1) Proyecto para el decorado: *Campamento gitano de Añover del Tajo*. Pluma, acuarela. 24 x 55 cm.

2) Proyecto para el decorado: *Campamento de Añover del Tajo*. Lápiz negro, acuarela. 20 x 28 cm.

3) Figurín: *Gitano*, 49,5 x 34,5 cm. Propiedad de la familia del artista.

Decorados para la adaptación teatral de una obra de Miguel de Cervantes por César M. Arconada, estrenada en el Teatro Gitano de Moscú. Pintados en la línea de lo anterior pero de menor audacia.

IX. El Puente del Diablo. Moscú 1940.

Proyecto de decorado para la escenificación de la obra de Alexander Tolstoi en el Teatro Kamerni de Moscú. Propiedad de la familia del artista.

X. La Zapatera Prodigiosa. Moscú 1941.

Proyecto de telón. 65 x 93 cm.

Decorados y figurines para la compañía del Teatro Gitano de Moscú de la obra de Federico García Lorca. Propiedad de la familia del artista, Madrid.

XI. Bodas de Sangre. Moscú 1944.

Otra colaboración para el Teatro Gitano de Moscú hoy en paradero desconocido. Una vez más, Lorca.

XII. Un Sueño Divertido. Moscú 1946.

1) Proyecto para decorado. Lápiz negro. 59,5 x 55 cm.

2) Proyecto para decorado. Lápiz negro. 21 x 30 cm.

3) Proyecto para decorado. Lápiz negro. 21 x 30 cm.

Colaboración en la puesta en escena de la obra de S. Mijalkov en el Teatro de Niños de Moscú. Protagonizan en ella las personificaciones de la baraja rusa. De ahí la divertida y sugerente representación y ambientación de las escenas. Propiedad de la familia del artista.

XII. Carolina. Moscú 1948.

Figurines para una comedia musical adaptación de

una obra de Goldoni para el Teatro Gitano de Moscú. Uno de los trabajos preferidos de Alberto.

XIV. Las Tres Naranjas. Moscú 1946-56.

Escenografía para una obra de S. Mijalkov hoy en paradero desconocido.

XV. El Sombrero de Tres Picos. Moscú 1946-56.

Escenografía para la obra de Alarcón hoy en paradero desconocido.

XVI. Los Dos Habladores. Moscú 1946-56.

Escenografía para la obra de Lope de Vega hoy en paradero desconocido.

XVII. La Verbena de la Paloma. Moscú 1946-56.

Adaptación de la zarzuela por César M. Arconada hoy en paradero desconocido.

XVIII. Manuela Sánchez. Moscú 1946-56.

Decorados para la obra de César M. Arconada hoy en paradero desconocido.

IXX. La Molinera. Moscú, 1946-56.

Decorados para la obra de César M. Arconada hoy en paradero desconocido.

XX. La Dama Boba. Moscú 1946-56.

Proyecto de decorado. Lápiz negro. 13,4 x 27 cm. Colaboración para la puesta en escena de la obra de Lope de Vega. Realizada por la colonia española en Moscú.

XXI. El Alcalde de Zalamea. Moscú 1946-56.

Decorados para la puesta en escena de la obra de Calderón.

Las colaboraciones en Moscú de obras teatrales tanto de autores españoles contemporáneos (Lorca, Arconada) como los clásicos universales (Cervantes, Tolstoi, Lope de Vega, Calderón) fueron realizadas por y para el círculo de exiliados españoles en Moscú.

La pintura de Alberto en estos años se torna realista de fácil y rápida lectura. Louis Aragon en unas declaraciones de 1952 afirma «Alberto en Moscú hace una pintura realista o que pretende ser realista». ¿Resultado del obligado realismo socialista?

XXII. Don Quijote. Moscú 1955.

1) *Pueblo de la Mancha*. Temple. 45x62,5 cm.

Propiedad de la familia del artista, Madrid.

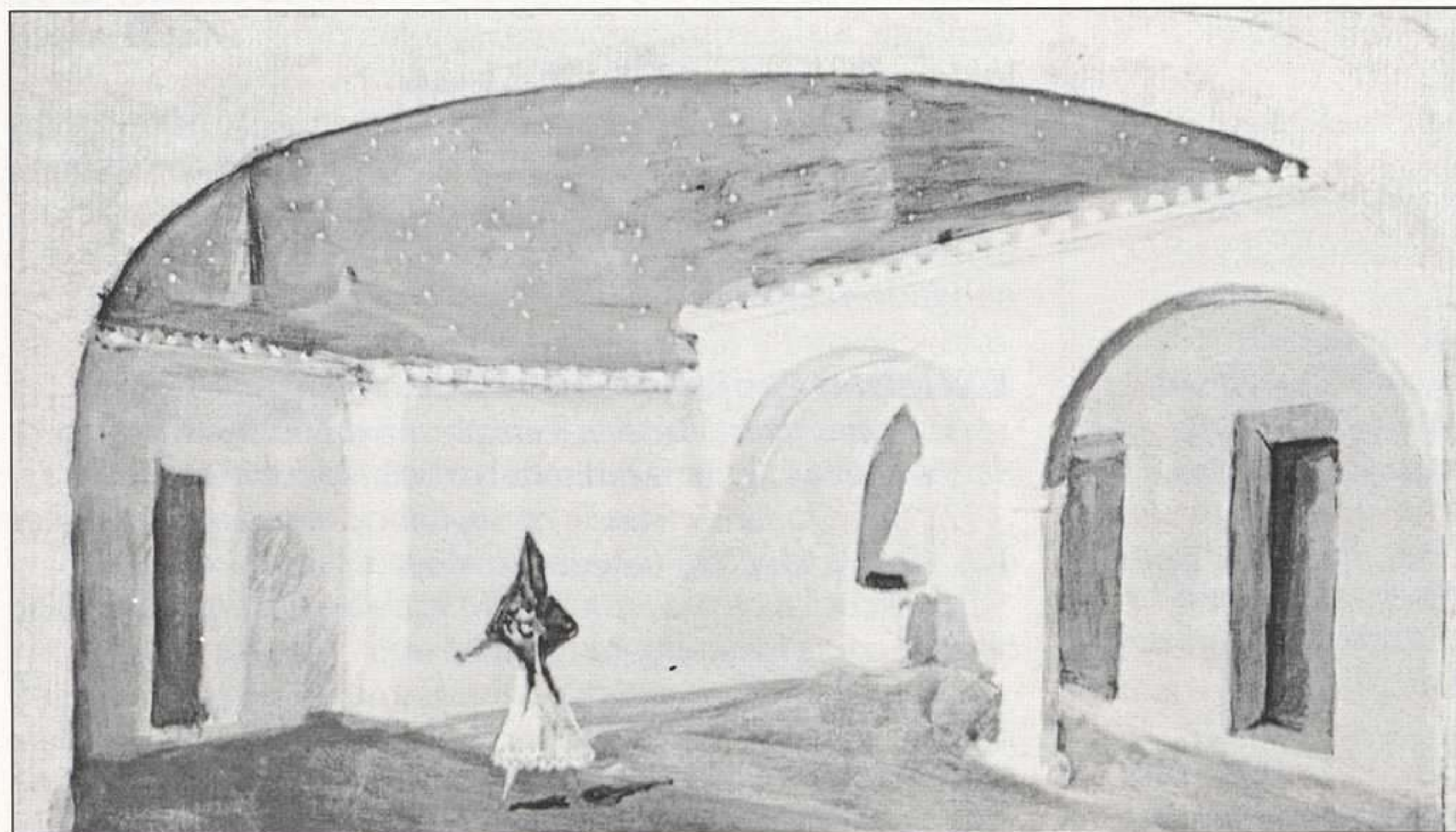
2) *Don Quijote y Sancho en la planicie manchega*. Temple. 46 x 69 cm. Museo Pushkin de Moscú.

3) *Don Quijote y Sancho en un pueblo manchego*. Temple. 50 x 70 cm. Museo Pushkin de Moscú.

Se trata de la única colaboración de Alberto con el mundo de cine. Como asesor artístico en la película *Don Quijote*, del realizador soviético Grigori Kozintsev.⁸ Robles Vizcaíno en 1974 informa de la existencia de cuatro



*"Mariana Pineda", último acto.
Oleo, lienzo 43,5 x 59,5 cm.
(1955-1956).*



*"La casa de Bernarda Alba",
último acto. Temple, papel
24 x 43 cm. (1958).*

apuntes más sobre el mismo tema. En este trabajo se deja ver la fidelidad con que describe los campos y poblaciones manchegas. Tal vez en la memoria están sus paisajes de los años treinta y la significación de entonces. Recordando las palabras de Jorge Oteiza, «...existe un ámbito crítico y poético de proyección utópica sin el cual no es comprensible la obra de Alberto.»

XXIII. Mariana Pineda. Moscú 1955-1956.

1) Proyecto de decorado: *Cuarto de Mariana*. Temple. 26,5 x 43 cm. Propiedad de la familia del artista.

2) Proyecto de decorado: *Convento de Santa Maria Egipciaca*. Temple. 40 x 55 cm. Propiedad de la familia del artista.

3) Figurín: *Mariana*. Acuarela. 30 x 20,5 cm. Propiedad de la familia del artista.

Colaboración para la puesta en escena de la obra de Lorca en el Teatro Dramático Maiakovski de Moscú.

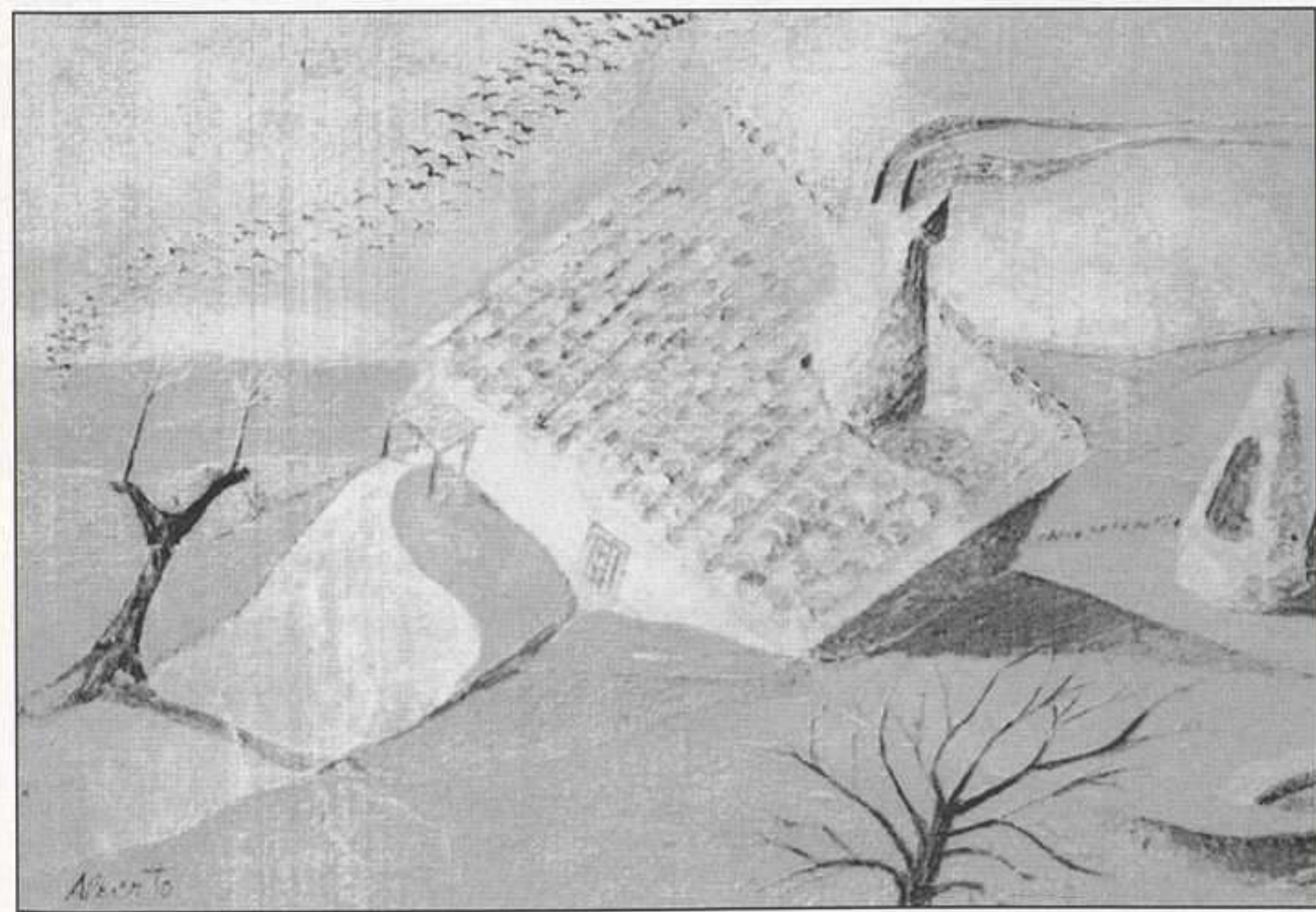
XXIV. La Casa de Bernarda Alba. Moscú 1958.

1) Cartel. 76 x 58 cm.

2) Proyecto de decorado, último acto. Temple. 24 x 43 cm.

3) Figurines.

Última colaboración escenográfica de Alberto. Adaptación de la obra de Lorca para el Teatro Dramático Stanislavski de Moscú. Propiedad de la familia del artista. De ellos hay tres bocetos para el decorado que forman



Paisaje. Acuarela, papel 20,5 x 31,3 cm. (Entre 1944-1946).

parte de los fondos de Museo Pushkin de Moscú. Estas pinturas tienen un marcado trazo fruto del realismo socialista.

Finaliza aquí el trabajo de un autodidacta hijo de la Vanguardia que dedicó gran parte de su tiempo a las artes escénicas. Alberto renunció a la escultura, como lo hará más tarde Oteiza por motivos diferentes pero con el mismo fin, no autoengañarse. No dudó en dedicar su esfuerzo y proyección social al teatro, a pesar del tradicional menosprecio que historiadores, críticos y marchantes han dedicado a este género, «...un género que creo que compete al ar-

tesano y no al artista» le decía Léonce Rosenberg a Juan Gris por su colaboración en uno de los ballets rusos. Alberto continuó creando en el teatro bajo los principios en los que siempre creyó. En palabras de Eugenio Carmona, «los signos plásticos que Alberto extraía de la naturaleza agraria querían ser lenguaje de signos para una sociedad igualitaria y solidaria». Hoy día vemos que el trans-fondo político de Las Vanguardias quedó a menudo en mero gesto formalista, Alberto es la expresión de lo contrario. En un mundo postmoderno donde las formas están vacías de contenido, recuperar la visión de un Alberto al servicio de un proyecto social tiene el interés de reanudar una idea de arte compartido. Citando de nuevo a Carmona «el artista y su obra supusieron ante todo la confianza en la cultura y en la creación como agentes liberadores de la propia personalidad y la sociedad en su conjunto».



"Carolina". Gouache, papel 28,5 x 20,4 cm. (1948).

Fuentes y Agradecimientos:

Para trazar el recorrido por la trayectoria escenográfica de Alberto ha sido necesario atender por un lado las fuentes publicadas por Martín, 1964, Robles Vizcaino, 1974, Lacasa Sánchez, 1980 y Losada, 1985. Por otra parte la catalogación «necesariamente aproximativa» que Adolfo Gómez Cedillo realiza partiendo de lo anteriormente publicado para su tesis doctoral en 1992, así como la conferencia pronunciada por la Dra. García de Carpi el 27 de abril de 1995 en Toledo y que versó fundamentalmente sobre el Alberto escenógrafo de los años treinta. Finalmente agradecer la colaboración generosa y alentadora de Salvador Arias, memoria viva de un tiempo y de una muy determinada manera de hacer teatro.

Notas

¹ El texto completo de la conferencia se encuentra en la revista *CNT*, Madrid, 1933.

² Juan Aguilera Sastre *Antecedentes Republicanos de los Teatros Nacionales*, en *Historia de los Teatros Nacionales, 1939-1962* / Dir. de Andrés Peláez. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1993, p.4.

³ MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca, 1928-1936*. Cita de diciembre de 1934. Madrid, 1957, p.431.

⁴ GÓMEZ CEDILLO, Adolfo: *Alberto Sánchez*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma, 1992, p.174.

⁵ *Ibid.*

⁶ CARREÑO, Francisco: *Elementos para una plástica teatral española*, en *Nueva Cultura*, Valencia, 1937, p.15.

⁷ Extracto de la conferencia pronunciada por Salvador Arias en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, como parte del *Homenaje a María Teresa León*, celebrado los días 16, 17 y 18 de mayo de 1990.

⁸ BOZAL, Valeriano: *Alberto Sánchez, Don Quijote*, en *Nuestro Cine*, Madrid, julio 1964, nº31, pp.38-39.