

Obra de David Latorre

En la galería Antonia Puyó, el 1 de octubre, se inaugura la exposición de David Latorre titulada “Tierra de sueños: Testimonio y metáfora de la transformación”. Excelente prólogo de Adonay Bermúdez que comienza con un texto de *La Carta de Atenas* en 1942, para citar a Le Corbusier y José Luis Sert. También critica las desigualdades sociales del urbanismo y la saturación, para centrarse con posterioridad en la obra de David Latorre. Tres obras de 2019 y seis de 2020. Estamos ante una exposición muy pensada con intachables resultados, mediante títulos afines al tema, como *Nada de reglas (Plusvalía)* o *Gramática del capital (Especulación Ladrillo 100 X 100)*. Tenemos, entre otros ejemplos, un hermoso montaje basado en una lavadora y ladrillos en su interior como símbolo del lavado de dinero. También cabe indicar unos ladrillos formando el símbolo del dólar, un montaje en ladrillo sugiriendo la especulación y un jardín convertido en plusvalía. Terminamos citando el interior de una habitación, correspondiente a los restos de un edificio, invadido por vegetación, como símbolo de vuelta al pasado cuando ni existía el edificio. La exposición es muy buena pues trata de una idea que desarrolla de forma interesante. Tiene obras de arte y otras no tanto. Con tema tan definido, esperamos que en la próxima exposición aborde otros planteamientos temáticos.

Palabra y dibujo

La obra de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986), es universal y totalmente intemporal. Se encuentra basada en principios revolucionarios, como destaca Arturo García Ramos en *Jorge Luis Borges: la mimésis de la nada*:

Como en un cuento en que a un personaje se le permite vivir un sueño que a continuación se desvanece, la lectura de Borges ahonda en la obsesión de que el mundo no es sino un sueño común [...]. Todo arte tiende a proclamar su propia realidad y, cuanto mayor valor estético posee mayor es su aceptación entre las realidades del imaginario colectivo; pero, que tal afirmación se fundamente en que el mundo real es pura ficción, es la actitud más subversiva que podría adoptar arte alguno.

Para celebrar el 121º aniversario del nacimiento del escritor, la Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno invitó a un conjunto de creativos con distintos estilos para que cada uno plantease una pieza en base a alguna escena, personaje o elemento presente en la producción de Borges. La iniciativa parte del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges y del Centro de Historieta y Humor Gráfico Argentinos. Este último, como destaca su página oficial, “adquiere, identifica y colecciona para su preservación, conservación, estudio, valorización y difusión, la producción historietística y humorística argentina como parte sustancial de la riqueza cultural de nuestro país”, siendo “el único fondo documental público y nacional abarcativo de toda la producción histórica de estos medios y lenguajes en la Argentina”. La creación de un departamento específico resulta capital para poder definir una línea de investigación y de proyección social concreta para un patrimonio lexico pictográfico, cuyos desafíos de catalogación o conservación son distintos a los de la literatura o el grabado.

La coordinación de la muestra corre a cargo de José María Gutiérrez, con la colaboración de Laura Rosato y Germán Álvarez. En muchos casos, la obra ha sido desarrollada ex profeso para la muestra. Entre los artistas participantes se encuentran María Alcobre, Carlos Barocelli, Oscar Chichoni, Crist, Daniela Kantor, Sergio Langer, Nicolás Lasalle, Juan Lima, Marcelo Marchese, Alejandra Moreno y Moreno, José Muñoz, Lucas Nine, Ignacio Noé, Elenio Pico, Alfredo Sábat, Luis

Scafati, Sike, Juan Soto, El Tomi Müller, Matías Trillo, Lucas Varela o Nacha Vollenweider. La producción clave de Alberto Breccia aporta *Hombre de la esquina rosada*, pintura acrílica realizada en el año de su muerte, 1993. Enrique Alcatena y Oscar Grillo utilizan la tinta para crear, respectivamente, una imagen de ruina que recuerda al romanticismo o un estilo cercano a la caricatura. Enrique Breccia emplea también la tinta para dibujar un impactante encuentro, mientras que Nicolás Castell, autor junto a Óscar Pantoja de la novela gráfica *Borges, el laberinto infinito* (2017), plantea una imagen cercana al cine de animación. La acuarela de Dante Ginevra que ilustra *El puñal* (1969) está dotada de una profunda intensidad. En todas las obras se aprecia el respeto y la admiración por la personalidad del dibujante de historias.

De esta manera, en *Lectores de Borges: dibujantes*, los diferentes estilos gráficos configuran una visión bien tramada y unificada que supone una importante contribución para aproximarse al narrador bonaerense, disponible en: <https://exposiciones.bn.gov.ar/lectores-de-borges-dibujantes/>. La diversidad como idea básica de la exposición, la vincula con la tradición de muestras de homenaje a grandes figuras de la cultura. La huella del escritor es profunda, como denotan el grafito y la tinta de los artistas. Sus palabras cobran formas visuales que logran algo muy complicado: pintar la imaginación.

El rostro de los Espíritus,

una exposición didáctica para educación plástica

“El rostro de los Espíritus; una exposición didáctica para educación plástica”, comisariada por Alfonso Revilla Carrasco, plantea como las danzas de los bailarines que portan las máscaras funden en un solo cuerpo a estos, para que gestos y movimientos remoren vivencias y bailes ancestrales a través de lo ausente que se encuentra presente por la propia máscara. Un proceso de transformación que se vincula a un proceso de cambio en la realidad, bien de un individuo o de un suceso, lo cual implica de por sí un desequilibrio que requiere la presencia de la máscara, que actúa como catalizador de una nueva realidad.

El trabajo de los artistas africanos ha reflejado, desde las incontables perspectivas desde las cuales afrontar el arte de este continente, una asombrosa diversidad de miradas, de rostros, de proporciones, de gestos, tanto en las máscaras como en las figuras. En este sentido, el rostro es el factor básico de la identidad personal y el instrumento de reconocimiento social en cualquier cultura. Así, el rostro refleja en gran medida las características que conforman nuestra naturaleza. Las alteraciones sufridas en este o en parte de él, crean un conflicto en la propia identidad física de la persona, dificultando no sólo el reconocimiento personal sino también la propia proyección social.

La identidad de la máscara es fundamentalmente social, indisociable de sus teatralizaciones y representaciones puesto que se muestran como verdaderos espectáculos catárticos en el curso de los cuales, el hombre adquiere conciencia de su puesto en el universo como señala Laude (1968). La utilización de máscaras conlleva una suplantación de nuestra propia identidad que es sustituida por una distinta, mostrando no la identidad del bailarín sino la presencia de la máscara.

La exposición trae al frente una selección de 25 obras tridimensionales en forma de máscaras, que se muestran en el Centro Cívico de la Almozara, Zaragoza. La muestra ha sido comisariada por el profesor de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad de Zaragoza mencionando, especialista en didáctica del arte africano. El componente didáctico de la exposición estriba en los paneles explicativos que la acompañan. A través de estos, el visitante se sumerge en las distintas culturas que conforman la muestra teniendo, al final de la visita, un cuadernillo didáctico con actividades para los niños.

Es decir, la exposición aúna de un lado la creación artística y su valor estético y, de otro, el componente educativo con los recursos complementarios. En este sentido educativo de la muestra, las máscaras nos sirven para exemplificar el conjunto de influencias y relaciones sociales que se establecen a través de las mismas entre diferentes etnias y la complejidad que comportan a través de las máscaras presentadas, principalmente de África occidental. Algunos ejemplos concretos responden a representaciones de los we, bete, guro, kurumba y dogón. La agencia material de estos objetos se extiende como objetos de culto y de poder destinados a finalidades rituales y de chamanismo. Las máscaras están asociadas en su mayor parte a ritos agrarios, funerarios, de iniciación, o de magia. En general, para los ritos de paso, como para los ritos agrarios, las máscaras tienen como fin recordar y repetir acontecimientos notables. La máscara conforma, en sentido amplio, el nacimiento y la muerte, para equilibrar el tránsito entre ellas.

Una exposición con la que aprender, no solo sobre otras formas de hacer arte, sino de comprender la trascendencia de los propios objetos, un poder de las imágenes que se ejerce a través de su agencia material secundaria, y siempre términos de materialidad, presencia y en términos icónicos. Formas de conocimiento que son objeto tanto del arte, como de la

estética y de la educación. Prácticas visuales que extienden un conocimiento propio, alejado de los lenguajes del texto y centran su potencia en la participación activa del espectador, siempre desde el forzamiento y reflexión de la mirada que deben ser abordados por la propia educación artística de los individuos.

Una selección en femenino del copioso legado de Pilar Burges

Excelente idea la del Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social de la Universidad de Zaragoza, que quiso convertir en foco de las celebraciones feministas en torno al 8 de marzo la sala del edificio Paraninfo bautizada con el nombre de la historiadora África Ibarra, al reunir allí una interesante exposición retrospectiva dedicada a la pintora María Pilar Burges (1928-2008), quien fue prototipo de mujer rebelde y reivindicativa, todo un personaje cuya personalidad dejó honda impronta en el mundo cultural aragonés de la segunda mitad del siglo XX. Su memoria está aún muy viva entre nosotros, prueba de ello fue el numeroso público que abarrotaba el acto de inauguración, presidido por el Rector en funciones, José Antonio Mayoral, junto a la Vicerrectora Yolanda Polo, acto en el que también tomaron la palabra en nombre de la familia de la artista su hermano, José Antonio Burges, y la comisaria María Burges, quien nos ha presentado una muy variada selección de piezas protagonizadas todas ellas por personajes femeninos, de ahí la elección del título: *Mujeres*.

Salvo un elegante busto en escayola retrato de la artista,

obra firmada en 1963 por J. A. Lafuente el resto son una veintena de obras realizadas por la propia Pilar Burges en variadas técnicas artísticas y soportes, predominantemente óleos sobre lienzo, aunque también hay algunas tablas, esmaltes, etc. Las fechas y estilos son igualmente muy representativos de su variopinta evolución, pues primero se muestra en el testero de la sala su cuidada formación académica juvenil en los años cincuenta y luego su buena mano para los retratos (entre ellos, el de su madre, de 1954, restaurado para la ocasión por la Universidad de Zaragoza), dando poco a poco la vuelta a la pared semicircular un abanico de pinturas de diferentes géneros y tendencias, hasta llegar al pop e incluso a una distopía postmoderna, titulada 'Urs Urbis', de 1986 (tema de paisaje urbano muy de actualidad, por la máscara respiratoria que lleva en la cara un asustado viandante) . Estas visiones cáusticas son en mi opinión uno de los rasgos más idiosincráticos de la Burges, de veta satírica muy goyesca en tantas ocasiones, aunque su visión crítica más feminista surgió en contacto con la mitología canaria, representada aquí por un solo cuadro "Yvalla", de 1969. Hecho de menos algún ejemplo de "temáticas femeninas" tradicionales, como las escenas protagonizadas por niñas o los interiores domésticos con bodegones (a los que la Burges dio la vuelta en algunos *collages* pop inspirados en recortes con los que decoraba su estudio). Pero no faltan aportes novedosos, como la oportunidad que nos ofrece esta exposición de contrastar dos versiones sucesivas de un atrevido desnudo académico de los años cincuenta.

De entonces data la gran composición de colorido fauve "Tres desnudos con pozal amarillo" prestada por la Diputación Provincial de Zaragoza, mientras que todas las demás piezas provienen de la colección donada por la familia de la pintora al Ayuntamiento de Fayón, municipio muy ligado a la artista desde que decoró su ermita y que para este verano anuncia la apertura de un museo dedicado a su legado. Esta muestra es pues un anticipo de lo que allí nos espera (cuando podamos de

nuevo salir de nuestras casas e incluso viajar como turistas) si vamos dentro de unos meses a ver muchas más cosas en Fayón. Y no solo sus pinturas y dibujos pues, además de las casi 200 obras de la artista, se conserva abundante documentación, que sería de interés para futuras investigaciones. A las publicaciones en las que se analiza la trayectoria de Pilar Burges se ha añadido ahora el catálogo de esta exposición, con textos de Juan Baldellou, Antón Castro, María Isabel Sepúlveda Sauras y de la propia comisaria, María Burges Plasencia. Ojalá este homenaje en la Universidad de Zaragoza estimule ulteriores estudios, e incluso alguna tesis doctoral, que bien la merecería una artista tan singular.

El Mât de Molinos, peirón de la Nueva Museología.

Introducción:

A principios de los años ochenta en Molinos surge la más temprana experiencia de Nueva Museología en España, apreciada como ejemplo a seguir por el MINOM (Movimiento Internacional de Nueva Museología) que nace oficialmente durante la celebración de su segundo taller en Lisboa en 1985. El proyecto se consolida durante esta década y a finales de la misma adopta el nombre de Parque Cultural de Molinos y se apoya en una escuela taller que será el germen del Centro para el Desarrollo del Maestrazgo (CDMT). Este innovador centro se encargará de gestionar los Fondos LEADER en un territorio de cuarenta y tres pueblos y que a partir de su trabajo se convertirá en Parque Cultural del Maestrazgo. Uno de los momentos más icónicos del proceso fue cuando se coloca el *Mât*,

un monolito de piedra y metal, en la plaza mayor de la localidad, frente al ayuntamiento y la iglesia. Para la ceremonia se cuenta con la participación de buena parte de los vecinos, simbolizando la relevancia de la preservación de la identidad y memoria y la creación artística en el desarrollo de Molinos, convertido así en un oasis de la cultura.

Antoine de Bary llegó a Molinos con una larga trayectoria a sus espaldas y habiendo realizado ya alguna de sus propuestas más emblemáticas. En 1994 creó allí un nuevo *Mât*, tras haber “plantado” uno en Bamako (Mali) y otro en Saint Hilaire Dorset (Quebec). Dos más llegarían después en un proyecto que fue creciendo, aprovechando las oportunidades que se sucedieron en los viajes del artista. Tras conocer a su esposa, Marie Odile[\[1\]](#), entró en contacto con las ideas de la Nueva Museología y entendió que había algo más allá de las galerías de arte. Antoine de Bary siempre ha sido un artista, comprometido y atento a los problemas sociales. Su obra ha intentado, en numerosas ocasiones, afectar a las comunidades, aprovechando su potencial cultural y convocando a los artistas y recursos locales en torno a proyectos colectivos, como la serie de *Mâts*.

Trayectoria artística de Antoine de Bary hasta la creación del primer *Mât*.

Antoine de Bary nació el 11 de septiembre de 1936 en Bordes-sur-Arie y pasó su infancia viajando. Vivió en Madagascar, de los once a los trece años, y allí descubrió su vocación artística junto a una mujer que pintaba pequeñas piezas cerámicas. El joven Antoine adoraba verla pintar y fue lo que realmente le condujo hacia la pintura y a cursar estudios artísticos. En 1956, con veinte años, ingresó en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París y un año después, conoció a Marie Odile, con quien se casó en 1957. Desde 1962 expuso en numerosas galerías en París, Marsella, Rouen,

Génova, Amberes, Bruselas, Venecia, Estrasburgo, Zurich, Nimes o Montpelier, entre otras. En 1973 el matrimonio De Bary y sus dos hijos se instalaron en Chaudenay en Borgoña, donde el artista encontró su lugar de trabajo y también entró en contacto, gracias a Marie Odile, con el ecomuseo de Le Creusot-Montceau-Les Mines fundado aquel mismo año. En ese momento comienza un nuevo aprendizaje, interesado en los rudimentos del trabajo de escultor/ensamblador, siguiendo los modelos de fundición de Creusot-Loire. Un año después, en 1974 crea *Le Film du Cinéma*. La idea parte una invitación del arquitecto Gérard Thurnauer (con quien también trabajó realizando unas esculturas monumentales para Saint Cyprien), para pintar un muro en una estación de deportes de invierno de su familia en Les Fouix D'Allos que contaba con una sala de cine. (Anónimo, "Biographie", 1997: s.pag.). Cuando De Bary comprobó que aquel cine no era demasiado dinámico y que estaba un poco parado, pensó en relatar historia del cine a partir de fotomontajes, generándose un par de exposiciones multimedia. Al finalizar el proyecto quiso presentarlo en el moderno y recién estrenado Centro Pompidou^[2], pero en lugar de una presentación le propusieron exponerlo. Además del Pompidou, la pieza itineró por diferentes ciudades de Francia, Montbéliard, Aviñón, Lyon, Lille y la Biblioteca Nacional de París que adquirió los collages originales (Anónimo, "Biographie", 1997: s.pag.).

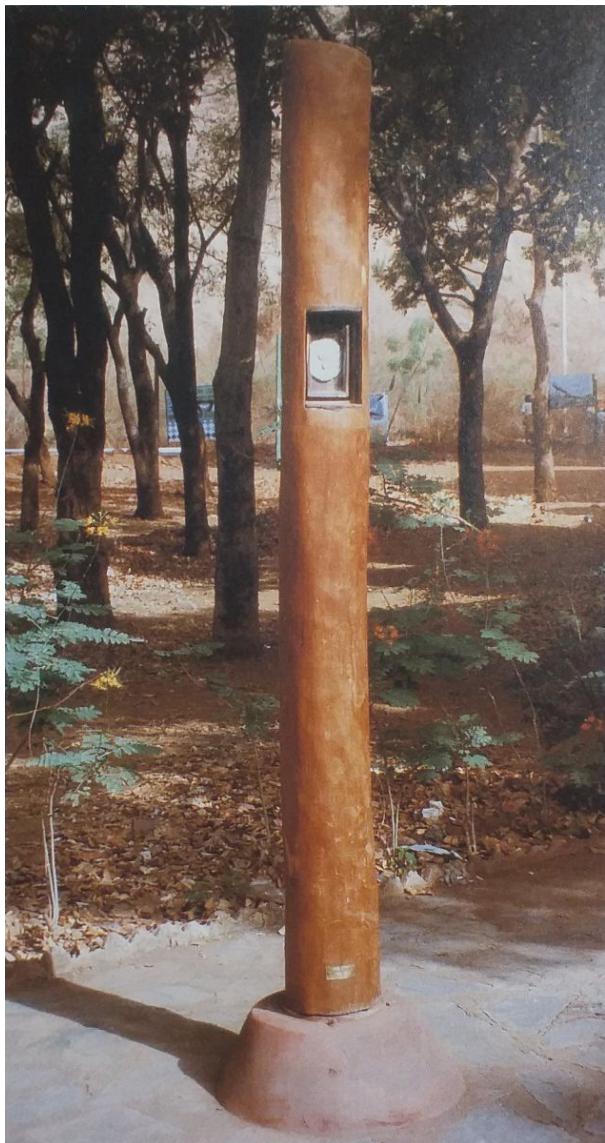
Dos años después, en 1976, De Bary comenzó un nuevo trabajo artístico tras un hallazgo fortuito que le llevó a interesarse por los problemas de los trabajadores marroquíes llegados a Francia en 1939. En las inmediaciones del imperio industrial del barón Emain Schneider^[3], convertido en el ecomuseo Le Creusot^[4], el artista descubrió, en el archivo de una oficina abandonada, gran cantidad de documentos de identidad y cuadernos rosados con los datos de trabajadores marroquíes y fotografías de frente y perfil. A partir de la identidad de todos estos hombres que tuvieron que salir de su tierra para trabajar sin descanso y en penosas condiciones, emprendió una

reflexión sobre el proceso colonial que procuraba reconocer el trabajo de aquellos cuya memoria no había sido reivindicada (De Bary, 1983:7). Todo ello enmarcado en el contexto de los primeros años de creación del Ecomuseo de Creusot, que pretendía reactivar a una comunidad paralizada por la crisis de la industria tras la muerte en 1960 Charles Schneider (1898-1960). En ese momento las actividades ligadas a la producción fueron transformadas en prácticas culturales y patrimoniales. “Frente a la amenaza de muerte de los restos del pasado, la solución fue hacer un museo para que éstos permaneciesen vivos” (Brulon Soares, 2015:272). Como resultado de su investigación sobre las historias de estos inmigrantes surgieron dos exposiciones. La primera, bajo el título *La Rupture* que itineró de 1982 a 1985 por París, Lyon, Montbéliard, Amiens, Évreux, Ultrecht, Niort, Le Vaudreuil, Bourges, Dreux, Poitiers, Chalon-sur- Saône. La segunda, llamada *Le Diable Blanc avec le soleil du dernier terrain vague* que se fundamentaba en la paradoja riesgo= seguridad y se mostró desde 1985 a 1986. Ambas exposiciones abandonan las galerías para salir fuera, apoyándose en nuevos formatos multimedia (Anónimo, “Biographie”, 1997: s. pag.).

En 1987, Marie Odile, viaja a Molinos para asistir al IV Taller Internacional de Museología y conoce a Alpha Oumar Konaré[5]. Tras una semana de talleres, debates y visitas museológicas, Marie regresa a casa y habla a Antoine de Alpha Oumar. La casualidad quiso que unos meses después Antoine viajase a Bamako para visitar a su hija Pauline y al bajar del avión se encontrase con Alpha Oumar, que estaba por aquellos días dirigiendo *Jamana*, una cooperativa de artistas en la capital de Mali. Debido a lo inesperado del encuentro, deciden reunirse una semana después. Así comenzarán a conversar sobre la idea de crear un taller de pintura en dicho colectivo de artistas, que ya contaba con un edificio, con un centro de documentación y una galería (Anónimo, “Interventions…”, 1997: s. pag.). El *Mât* (mástil) de Bamako, que será el primero de cinco mástiles instalados en varias ciudades del mundo, surgió

tras conocer a un agricultor de treinta años que le comentó que tras una intensa sequía todos los árboles que había plantado habían muerto, salvo algunos, en un lugar que era como un oasis. Aquella historia inspiró a Antoine de Bary para “plantar” un *Mât* y crear permanentemente un “oasis”, en este caso artístico y cultural.

De Bary continuó sus pesquisas respecto al arte fuera de los museos y galerías, fuera de los muros, hasta llegar a la creación de una red de *Mâts* que debían conectarse. El *Mât* es una expresión de arte comunitario, cobra sentido a partir de la participación de la comunidad, el artista es vehículo de las inquietudes, intereses y emociones de las personas. Los monolitos están pensados para perdurar en el tiempo, se convierten en una cápsula donde lanzar un mensaje a las generaciones futuras de concordia, de paz, de integración.



Antoine de Bary: El Mât de Bamako, Malí

Antoine de Bary: El Mât de Saint-Hilaire de Dorset, Haute Beauce, Canadá

El Mât de Saint Hilaire de Dorset

Mateo Andrés y Antoine de Bary coincidieron en Quebec con motivo de la celebración, del 19 al 26 de septiembre de 1992, de la *XVI Conferencia General del Consejo Internacional de Museos*, que contó con la asistencia de delegaciones provenientes de Mali, Méjico y Portugal. El 25 de septiembre en Saint Hilaire de Dorset, pueblo ubicado dentro del Ecomuseo de la Haute- Beauce, luego reconvertido en Parque Cultural (Díaz Balerdi, 2002: 510), se inauguró el segundo *Mât*, en el

marco de dicha Conferencia del ICOM, que finalizó el día siguiente con una presentación de Mateo Andrés donde se destacaba la contribución de la nueva museología al desarrollo cultural y económico de Molinos (Anónimo, 1992).

Durante la elaboración de este *Mât* de Saint Hilaire de Dorset, surgió la oportunidad de hacer un “libro de artistas” invitando a las personas más creativas del entorno y también, como novedad, se inició la colocación de objetos por parte de la comunidad. De Bary se encontraba buscando la ubicación idónea de su nuevo mástil, cuando conoció a una anciana india que contaba historias relacionadas con el “humus” de las cosas, la sustancia que generó su civilización. A partir de ese momento el artista se propondrá que las personas pertenecientes a la comunidad donde se instala un nuevo *Mât*, traigan un objeto, para entre todos crear el “humus de la comunidad”. A De Bary le interesan los objetos como contenedores de la memoria, por ello recupera objetos que ya han perdido su uso y son descartados para resignificarlos a través del collage. Reunir objetos a través de los cuales las personas pueden contar historias le permite hacer arqueología de lo cotidiano y preparar la arqueología del futuro. En la creación de los *Mâts*, De Bary impulsa un rito colectivo en torno a una cápsula del tiempo que proyecta hacia el futuro los sentimientos y recuerdos asociados a los objetos (Guilbert, s. f.: 50-53).

La producción de estos *Mâts*, refleja el compromiso del artista por contar con la comunidad y los artistas locales no considerados como algo ajeno sino como parte de un todo que se puede conectar. Lo que se queda fuera de los cauces artísticos convencionales, occidentales, de las grandes galerías y museos: Una cooperativa de artistas en Bamako, un grupo de artistas formado por personas oriundas o establecidas en Molinos, en una de las regiones europeas más despobladas, un ecomuseo quebequense en un territorio donde viven blancos, amerindios e inuits, etc... es lo que interesa a De Bary. De

fondo también las experiencias en torno a la Nueva Museología que su esposa le va transmitiendo a partir de sus viajes. Una trayectoria artística que traduce, en diversos lenguajes creativos, las ideas y propuestas de acción que subyacen de los encuentros neomuseológicos a los que asiste Marie Odile. [\[6\]](#)

El Mât de Molinos

El punto de partida para la realización del *Mât* de Molinos fue una conversación que mantuvieron Antoine de Bary y Mateo Andrés de camino a la inauguración del *Mât* de Saint Hilarie (Entrevista, 2018). Este fue el primer encuentro entre ambos, aunque ya tenían referencias mutuas a través de Marie Odile. Andrés la conoció en Lisboa, en el primer consejo de administración del MINOM (Reunión, SIGNUD, 1985-030-03) y volvieron a verse en el III taller celebrado en Toten y en el IV celebrado en Molinos. Después siguieron encontrándose cuando Mateo era invitado a las reuniones y eventos que se llevaron a cabo en la casa del matrimonio en la Borgoña.

Cuando De Bary estaba realizando el *Mât* en Quebec, se proponía hacer tres *Mâts* en los países del hemisferio norte y tres en el hemisferio sur para lograr establecer un diálogo entre norte y sur. Los lugares elegidos debían tener focos culturales que se unirían a través de la creación de diagonales poéticas en el mundo. Andrés propuso al artista realizar un nuevo *Mât* en Molinos. Pero antes de aceptar la invitación, viajó a Molinos con Marie Odile, para conocer la población y valorar las posibilidades de crear uno. Hugues de Varine explica, en el *Libro del Mât*, publicado tras su inauguración, en qué consisten estos espacios culturales:

Se trata de un lugar sagrado del que puede y debe venir la regeneración del hombre como creador y actor de la civilización. Oasis culturales hay en todas las partes.

Antoine de Bary ha localizado varios (...) Estos oasis se pondrán en movimiento como engranajes. Para iniciar dicho movimiento, Antoine de Bary planta un Mât en cada oasis y propone manifestaciones comunes (VV.AA., 1995: 9).

Su definición tiene un carácter más filosófico que museológico. Cuando habla de los lugares considerados oasis culturales, De Varine no está preocupado por como denominar a las diferentes iniciativas, sea una cooperativa de artistas, un ecomuseo, o como el caso de Molinos, mencionado como un sitio especial que se ha convertido en un referente en cuanto a la cultura como motor de desarrollo local. Y prescinde de llamarlo Museo de Molinos, Parque Cultural de Molinos o Centro para el Desarrollo del Maestrazgo.

En este caso, los nombres han ido cambiando, el proyecto ha ido afectando cada vez a un territorio más amplio pero el centro, el motivo, el origen del movimiento es Molinos y se simboliza a través del hito diseñado por Antoine de Bary pero creado entre todos los que ocupan ese espacio. El movimiento, según Hugues de Varine irá surgiendo cuando cada uno de estos oasis se vayan sumando al mismo, formando finalmente un todo. Según el propio De Bary:

El Mât marca el centro de un espacio cultural: el oasis. Este centro traduce el sentido de un proceso que reconoce y defiende ideas tan variadas como la historia, la ecología, el intercambio, la paz, el amor, de cara al presente. Representa para el futuro un punto de referencia similar al que todas las civilizaciones han conocido: el tótem, el menhir, el túmulo... El Mât es un signo: al igual que el campanario, el minarete, el obelisco, atrae el ojo y la mente hacia lo alto, hacia lo espiritual (De Bary, 1995:11).

El Mât es el centro que conecta los diferentes ejes de la actividad creativa del hombre y se relaciona con las doctrinas esotéricas del islam de Titus Burckhardt.

... las diferentes vías tradicionales son como los radios de un círculo que se unen en un solo punto: en la medida en que los radios se aproximan al centro, éstos se aproximan los unos a los otros; sin embargo, jamás coinciden, salvo en el centro, donde dejan de ser radios. [71]

El monolito será el lugar de confluencia de una energía creativa que se cimenta en la obra de los artistas locales y en la memoria colectiva y que irradia su mensaje hacia el futuro. Está cargado de simbolismo y también de esoterismo, de espiritualidad, en permanente diálogo con lo que le rodea, ubicándose en el centro político, cultural y espiritual de Molinos. Para el artista del Mât:

es signo interior o exterior. Indica la intención del grupo, por su forma y por la materia que lo compone. Mât es un centro del que salen los radios (las obras de los artistas que han participado o que van a participar en la delimitación de ese espacio significador) (De Bary, 1995:11).

De Bary llegó en un buen momento a Molinos ya que se estaba poniendo en marcha la escuela taller que se encargaría de iniciar el proyecto de restauración de la plaza. En su visita a Molinos, De Bary definió la ubicación del monolito, provocando el desacuerdo en el ayuntamiento. En el lugar elegido había estado la “cruz de los caídos” que había sido retirada por iniciativa municipal durante el mandato de Orencio Andrés. Si se colocaba ahí el Mât, algunos concejales consideraban que podía entorpecer el tráfico. Finalmente se vencieron las resistencias y se respetó la idea del artista. Se erigiría un nuevo hito en honor a la memoria del pueblo.

La ceremonia en la que se planta el Mât de Molinos tuvo lugar en el marco del *Decenio Mundial de Desarrollo Cultural de la*

UNESCO y se hizo coincidir muy oportunamente con la celebración, durante los días del 22 al 26 de junio de 1994, de un congreso internacional en Molinos, bajo el título: *Cultura y desarrollo local*, que atrajo a representantes de grupos LEADER de España, Francia Inglaterra, Italia, Grecia y Alemania (Programa, 1994). El evento organizado por la Célula de Animación de la Comisión Europea AEIDL, tuvo como protagonista y coordinador de la reflexión a Thierry Verhelst, fundador de la *Red Sur/Norte de Culturas y Desarrollo*.^[8] En el programa participó también Pierre Mayrand a través de una mesa redonda que compartió con M. J. Pacini, del Comité de Expertos del Centro de Animación Leader y Miguel Ángel Troitiño de la Universidad Complutense de Madrid y que al estilo del taller del MINOM, celebrado siete años antes, lanzaba un par de preguntas: “¿Qué enfoque de la cultura se nos ha propuesto? ¿Hay otros modelos?” (Programa, 1994).

Además de la invitación a formar parte de la ceremonia del Mât a los asistentes al congreso, se lanzó un llamamiento a través de una carta buzoneada a los habitantes de Molinos para que trajesen los objetos que se depositarían en un pozo que “contendrá la fuerza del pasado y del presente para el futuro” (Andrés, 1994). Fueron acercándose a dejar su objeto-mensaje, mientras el propio artista junto a Javier Blasco, que trabajaba en el CDMT, tomaban nota de sus datos y los de la pieza, sin ningún orden. Cada uno en la forma que quiso, individualmente o en familia. Todos ellos al mismo nivel, y no aparecieron en la publicación con ninguna jerarquía. El registro de datos se hizo de forma objetiva, exactamente de lo que cada uno aportaba, sin dirigir o influenciar el gesto. Se eligió el solsticio de verano para que todo el mundo depositase sus objetos. Según Andrés, “De alguna manera, en un solo día, se escribió la memoria del pueblo” (Entrevista, 19.03.2018).



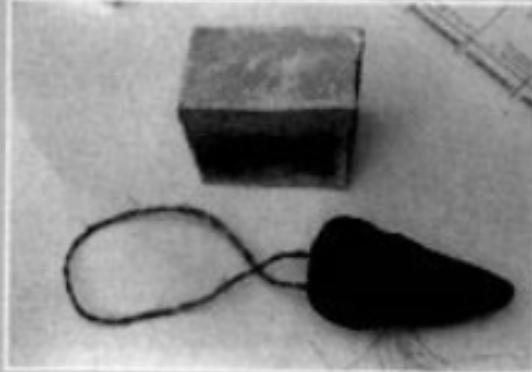
Nombre: Hugues De Varine
Identidad: Hombre
Profesión: Consultor de Desarrollo Comunitario
Residencia: Lusigny (Francia)



Objeto: Caja de Cartón
Descripción: Dibujada por los nietos de Hugues conteniendo tierra de Lusigny
Intenciones: Por amistad



Nombre: Nicolasa Mateo Andrés
Identidad: Mujer de la Familia Roque
Profesión: Ama de Casa
Residencia: Molinos



Objeto: Zoqueta y Jabón
Descripción: Protector de dedos para la siega a mano y jabón hecho a mano
Intenciones: Por recuerdo

Dos participantes con sus respectivos objetos para enterrar bajo el Mât

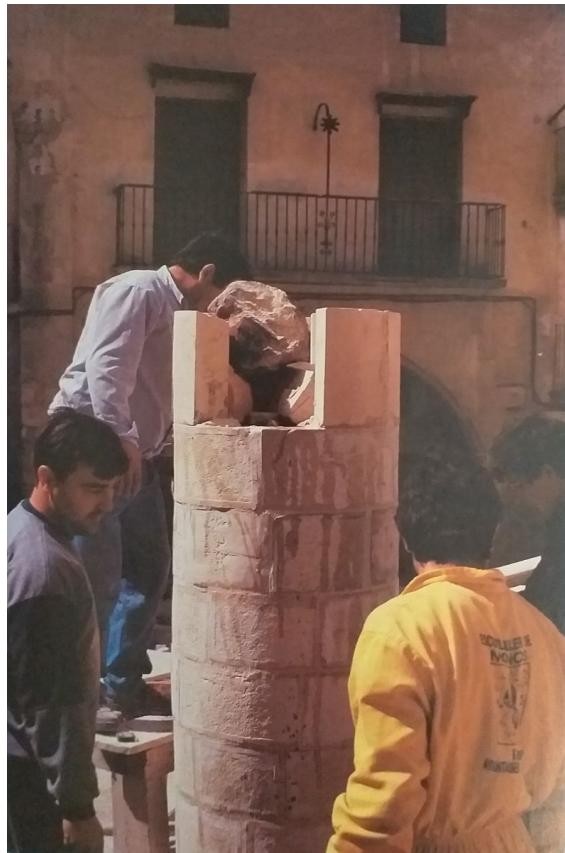
Como curiosidad Hugues de Varine envió un objeto, para sumarse a los de los vecinos, consistente en una pequeña foto suya y una caja de cartón dibujada por sus nietos, conteniendo la tierra de Lusigny (Francia) donde residía. Pierre Mayrand

eligió una herradura de buey simbolizando la solidaridad y el propio Antoine de Bary depositó seis cartas envueltas en una hoja de latón pegadas con tierra roja inscrita con el texto: "Bajo el *Mât* para ver las estrellas". Algunos de los objetos tenían bastante valor sentimental, como una llave de forja que ya no tenía uso porque la casa había sido reformada. Varias mujeres mayores llevaron objetos que se habían dejado de fabricar y no se utilizaban ya, una rasera de hierro y una tinaja de conserva de barro, una plancha de hierro, una zoqueta y jabón de casa, un puchero, un marcador de ovejas o una "pinta" que servía para decorar la masa de pan. Los padres y un tío de Mateo Andrés depositaron una trampilla de baúl con varios billetes y monedas de la II República Española, que sirvió para esconder el dinero con el cual lograron cruzar la frontera para exiliarse a Francia durante la guerra. La mayoría eran objetos llenos de significado y de recuerdos, algunos hechos para la ocasión y otros improvisados, que a partir de la ceremonia en la que se plantó el *Mât* en la plaza, pasaron a formar parte de los cimientos de un hito dedicado a la creatividad y el progreso de los pueblos (VV.AA, 1995: 50).

Antoine de Bary se ocupó de todo: el diseño, los materiales, la ubicación, en la medida de lo posible, incluso llevó a Molinos una reproducción diseñada a escala 1:1 del monolito, dejando poco margen a la improvisación. En cuanto a la instalación y construcción del *Mât*, se contó con el trabajo de Julio Ortén que talló la piedra, con el de Miguel Gracia que todavía mantiene su taller en Molinos y que se ocupó de trabajar el hierro forjado. La construcción se realizó, bajo la dirección de Antonio Andreu, por los alumnos de albañilería de la Escuela Taller de Molinos (VV.AA, 1995: 50).

La piedra fue seleccionada en compañía de un aparejador que trabajaba como profesor en la escuela taller, Juan Ramón Armengod, oriundo de Villarluengo, localidad vecina a Molinos. Algunas de ellas se compraron en una cantera de Alacón y otras son de canteras del entorno de Molinos. El *Mât* tiene forma

cilíndrica, la piedra de sillería está cortada en diferentes tamaños y combina también varios tonos. Los sillares más claros y grandes se colocaron en la base, mientras que el cuerpo de la pieza está hecho con unos sillares más pequeños mezclando desordenadamente diferentes tonos de piedra. Para coronar la instalación las dos últimas hileras de sillería tienen un tamaño intermedio y un tono ocre más marcado. En el centro de cuatro de estos sillares de la parte superior se abre un hueco irregular que alberga una piedra ferrosa hallada en un yacimiento de la edad del hierro, en un terreno conocido como Santa Bárbara (aunque en el momento de la sustracción no se sabía que se trataba de un yacimiento) y de la misma piedra parece que mana un fluido, como una lengua de hierro, de forma ondulante que llega casi hasta el suelo. Por último, como decíamos, debajo de sus cimientos están enterradas las piezas depositadas por quienes quisieron participar en el proyecto y, completando la instalación, el pavimento de la plaza dibuja líneas trazando los radios simbólicos que parten del mástil.



Construcción del Mât por la Escuela Taller

El Mât en el centro de la Plaza Mayor de Molinos

Antoine de Bary relaciona el *Mât* con un guerrero, ya que tiene cierta forma antropomorfa. El casco lo formaría las piedras de arriba, la piedra ferrosa sería la cabeza y la lengua de hierro ondulante, la barba. La piedra más clara es arenisca como la del ayuntamiento. Las piedras de la iglesia representan la religión y lo intemporal. Las del ayuntamiento representan lo político y lo temporal. En el sustrato está la memoria del pueblo. Según Pierre Mayrand, el *Mât* es un “gesto político de protesta ecológica, de ámbito internacional y centro de reflexiones” (Mayrand, 2004: 22). Por otro lado, este *Mât* de Molinos podría asociarse a un grupo escultórico que De Bary realizó en 1976 a partir del ensamblaje de piezas de madera formando figuras antropomorfas de tamaño humano y que tituló: “Les Hommes début”. La obra fue expuesta en 2001 dentro del proyecto expositivo *Le musée hors les murs* (De Bary, 2005: 32).

El *Mât* supuso la culminación del proyecto de restauración de la plaza dirigido por los arquitectos turolenses Luis Ángel Moreno y Fernando Murria (Anónimo, 1995: 48), que había afectado al ayuntamiento, el torreón anejo y el pavimento de la misma. Al igual que los edificios que lo rodean: el ayuntamiento, la iglesia parroquial, el fontanal, la casa del cura y el bar, también el *Mât* tiene un gran simbolismo asociado a los usos colectivos y contribuye a perfilar un nuevo espacio de socialización.

El libro del *Mât*

El *Libro del Mât* consistía en una caja de taracea elaborada por el profesor y alumnos del módulo de carpintería de la escuela taller de Molinos generando un diseño compuesto por varias estrellas de ocho puntas características del mudéjar, estilo artístico de tradición islámica y carácter integrador

convertido en uno de los símbolos de identidad turolenses.

Dentro de las cajas se encontraba la obra de un grupo de artistas y artesanos residentes en Molinos: Miguel Gracia, que todavía mantiene su taller de soldadura en Molinos y que presentó un trabajo en chapa de hierro, Santos Villacián, que realizó una obra en taracería, Ely Martínez, que había llegado hacia poco a Molinos, donde abrió un taller de cerámica artística y Joaquín Pérez^[9]. Se hicieron muy pocos ejemplares: Uno expuesto de forma permanente en el ayuntamiento, junto a los libros de los otros *Mâts*, otros para los artistas que participan y para Gonzalo Borrás y varios más para distribuirlos en las bibliotecas de los países que contaban con un *Mât*. Los libros debían hacer referencia a la cultura del sitio donde se ubicaba el *Mât*. En Quebec la caja era de acero porque era el material que se usaba para elaborar la botella con el licor típico de la región, mientras que en Mali se usan las telas decoradas de forma tradicional por las mujeres. Además, debía haber un texto que tuviese que ver con el libro y por ello se invita a Gonzalo Borrás a hablar del mudéjar. Para Borrás:

La estrella de ocho puntas, taraceada en maderas nobles, quiere expresar ante todo pragmatismo, posibilismo, idea de tolerancia y convivencia, sistema competitivo y eficaz, conjunto de valores que las tierras aragonesas, y ahora, en particular las tierras turolenses del Maestrazgo quieren recuperar y nos proponen como reflexión cultural mediante esta “cita” artística (Borrás, 1995: 69).

El arte mudéjar es uno de los elementos identitarios más arraigados en la Provincia de Teruel. Según Gonzalo Borrás en España se despierta un creciente interés y un cambio de actitud hacia él a partir de la celebración en Teruel del I Simposio Internacional de Mudejarismo impulsado por el profesor Santiago Sebastián. Como consecuencia el arte mudéjar turolense será declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y se creará el Centro de Estudios Mudéjares dependiente

del Instituto de Estudios Turolenses.

Últimos Mâts y el Museo fuera de los muros.

Los dos últimos *Mâts* ya no tuvieron el impacto de los anteriores y De Bary acabó por abandonar la idea de equilibrar el número de *Mâts* en los hemisferios Norte y Sur.

El *Mât* de Bremen partió de una invitación para presentar los libros de los *Mâts* de un conservador del museo de Neue Weseburg. Antoine de Bary aprovechó la ocasión para lanzar el proyecto de un *Mât* que fue realizado en 1997.[\[10\]](#) El *Mât* de Bremen tiene que ver con la reconstrucción de la ciudad después de la guerra.

En el caso del *Mât* de Oroux se trató de una oferta directa de François Barré, en la Dirección de Artes Visuales de la Ministerio de Cultura, que conocía la trayectoria de los *Mâts* y animó a De Bary a hacer uno en Francia. Antoine tardó en decidir el lugar y finalmente se decantó por la Borgoña, donde vivía y se puso en contacto con el alcalde de Oroux-en-Morvan, Patrice Joly. El proyecto se retrasó y cambió varias veces de ubicación. Finalmente se instaló cerca de un almacén de locomotoras y adoptó la forma de sus chimeneas. Tras un intento fallido de convocar a los habitantes del pueblo, finalmente pudo plantarse el último *Mât* el 16 de mayo de 1999 (Guilbert, s.f.:53). Todavía hizo algún viaje a Siberia acompañado con Marc Maure planteando la idea de crear más *Mâts*, también estuvo en Palestina y en Brasil, pero ya no se logró realizar ninguno más. El *Mât* de Francia es el último y están dibujados en el suelo la dirección en la que se encuentran los otros *Mâts*.



Antoine de Bary: Mât de Ouroux-en-Morvan

Como consecuencia de esta trayectoria de intervenciones públicas, surge en 2001 el proyecto *Musée Hors Les Murs*, en el que enlazó su faceta artística y su interés por la museología, siendo coherente con su trayectoria comprometida cercana al activismo social. Los motivos que le llevan a promover un proyecto tan cercano a la nueva museología se resumen en los tres puntos siguientes:

1. *Los museos oficiales están llenos de obras, reservas incluidas.*
2. *Los lugares públicos, excepto algunas reproducciones, o depósitos excepcionales, cuentan con muy pocas obras originales contemporáneas.*
3. *El público erudito/conocedor se aburre delante los muros a menudo saturados, y pocas veces renovados ... (De Bary, 2005: 35)*

De Bary propone un museo abierto, que salga al encuentro de la gente, dirigido a un público que no es lo habitual en los museos y galerías de arte. Con “una nueva disposición, una nueva manera de colocar las obras, un nuevo intercambio, una nueva circulación de la mirada y del corazón sobre todas las obras itinerantes”. Apelando a la generosidad de otros artistas y comenzando por sí mismo, impulsa la donación de obras. Con ellas se constituye un fondo que será gestionado a través de una fórmula legal existente en Francia desde 1901, las asociaciones de amigos de los museos. La Asociación del Museo Fuera de los Muros, será la encargada de animar a través de simposios y encuentros la vida del museo. Sus objetivos serán pedagógicos e irán dirigidos a toda la sociedad. Las obras itinerarán y serán expuestas en lugares normalmente alejados del arte, pero no de las personas. Allí donde está la gente, estarán las obras, hospitales, estadios de fútbol cubiertos, juzgados, estaciones, hoteles, escuelas y guarderías, universidades e institutos de secundaria, ayuntamientos, etc... (De Bary, 2005:35).

Para Mateo Andrés la obra de Antoine De Bary confluye con las iniciativas museológicas llevadas a cabo por su esposa simultáneamente.

Con el paso del tiempo lo que hacía Antoine se correspondía con lo que estaba haciendo Marie Odile, desde otra perspectiva. Ella como museóloga, poniendo en marcha museos con entidades asociativas y rompiendo los esquemas desde el punto de vista teórico. (...) Luego Antoine estuvo también haciendo cosas en cárceles y acabó dando sus obras para hospitales. Los enfermos podían elegir el cuadro que querían en su habitación. Eso de trabajar con los marginales es lo que se corresponde a la nueva museología, cuando trabajas con personas que están fuera de los circuitos y del arte, ... Molinos, por ejemplo, la marginalidad del mundo rural porque estás fuera de los circuitos, del mundo del arte, de la

creación. Religar diagonales poéticas en el propio proyecto del Mât.^[11]

Actualmente el *Mât* de Molinos continúa en el mismo lugar, completamente integrado con el entorno y cargado de un fuerte simbolismo, como era su intención (Lorente, 2015: 164). Esa antena desde donde irradia la energía creadora en el centro de Molinos es imagen del foco que genera un proceso de desarrollo local que ha sido considerado ejemplar en Europa.

[11] Marie Odile de Bary formó parte del grupo de museólogos vinculados al ecomuseo de Le Creusot- Monceau- Les- Mines, fue miembro de la Asociación de Museólogos MNES, Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale y participó en la selección de textos para la antología publicada en 1994. (DESVALLÉES, DE BARY y WASSERMAN, 1994).

[21] Vuelve a colaborar con el Centro Pompidou en 1985, ocupándose de una parte de la exposición bajo el título: *Les Jeunes issus de l'inmigration*.

[3] Desde que, en 1836, los hermanos François e Joseph-Eugène Schneider se hicieron cargo de las minas, forjas y fundiciones de Le Creusot, el pueblo pasó a convertirse en una empresa que, por su expansión, se convertiría en una de las más importantes de Francia en el siglo XIX. (Brulon Soares, Bruno, 2015:271)

[4] “Entre los años 1971 y 1974, bajo la dirección de Marcel Evrard y con el apoyo de Hugues de Varine- Bohan, entonces director del ICOM, y de Georges Henri Rivière, se llevó a cabo una nueva experiencia. En la comunidad urbana Le Creusot/Montceau-les-Mines, de reciente creación, maduró el proyecto de un museo del hombre y de la industria dispersado

por todo el territorio, que mantendría el contacto más estrecho posible con sus habitantes. (...) En 1974, esta experiencia tomo el nombre de ecomuseo. (...)". (Hubert, 1985:186-187).

[5] Nació en 1946 en Kayes, Mali. Fue jefe de la División del Patrimonio Histórico y Etnológico y ministro de Cultura de Malí. Profesor de historia y arqueología en el Instituto Superior de Formación Investigación de Bamako (Malí). Desde 1983 fue vicepresidente del ICOM (Oumar Konaré, Alpha, 1985: 230). Dos años después de su estancia en Molinos, en 1989 fue presidente del ICOM hasta 1992 año en que se convierte en Presidente de Malí. En la página oficial del ICOM, *Anteriores presidentes del ICOM*, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/1016-1.pdf>.

[6] Varias de sus intervenciones y montajes escenográficos se desarrollaron en museos o ecomuseos, algunos cercanos a la Nueva Museología: L`Écomusée de la Bresse bourguignonne (1981), l`Écomusee du Creusot (1980), Le musée des Artes et Traditions populares de Paris, LIens de Famille (1990), la Maison des Étangs en Sologne (1992), Muso Kunda en Bamako, Mali, Fondation Partage (1995). En (Anónimo, "Biographie...", 1997: s.pag).

[7] En 1969, se publica en su edición francesa, el libro de Titus Burckhardt (Burckhardt, 1969) de donde debió tomar De Bary la cita en (De Bary, 1997) y de donde se tomó la que aparece en (Anónimo, 1995: 11).

[8] Página de la Réseau Cultures, emprendida por Thierry Verhelst, 2002, http://www.networkcultures.net/journal_f.html

[9] En 2002 se forma el colectivo agu-A-arte, con dos de los artistas que habían participado en el Mât, Ely Martínez y Santos Villacián a los que se sumaron Fernando Lahoz, con obras en taracea y talla, Francisco Ballesteros "Francho" que se había formado en taracería en la 2^a escuela taller de

Molinos y Gerda Van Hoye y Bart Felix, pareja de jóvenes artistas llegados de Bruselas y establecidos en Molinos. Durante varios años realizaron exposiciones colectivas de las que se mantiene de forma permanente una muestra en el torreón del ayuntamiento de Molinos. www.molinos.es

[10] En Bremen está el museo de ultramar con el que Mali tenía un concierto para adquirir obra. A través de una carta de Andrea Hauenschild dirigida a Mateo Andrés, 25 de abril de 1988, (SIGNUD 198802504), sabemos que varios miembros del MINOM habían trabajado en este museo.

[11] Entrevista 19 de noviembre de 2018.

Atolladero (1995): el wéstern futurista que tiende puentes entre el cómic y el cine

*Los jóvenes siempre creen
que las mejores cosas
están ocurriendo en otro lugar...*

Película *Atolladero* (1995, Óscar Aibar)

1. Cómic español y cine

El cine español ha mantenido a lo largo de su historia una relación fluida con el universo del cómic. Las viñetas han servido como lugar de inspiración a numerosos directores, haciendo que grandes clásicos del papel dieran el salto al fotograma. Es el caso de *Anacleto, agente secreto*, personaje de Manuel Vázquez adaptado por Javier Ruiz Caldera en 2015, o *Zipi y Zape*. Los hermanos creados por Josep Escobar han sido llevados al cine en los últimos años por Oskar Santos con *Zipi y Zape y el club de la canica* (2013) o *Zipi y Zape y la isla del capitán* (2016). Las conexiones entre ambos medios son muy amplias, tanto en lo que respecta al plano narrativo como a nivel estético, ya que “ambos comparten un carácter eminentemente visual, y por tanto hallan puntos en común a la hora de establecer trasvases” (Revert, 2016: 147). A lo largo del siglo XX los dos vehículos de expresión han tenido numerosas tangencias. Diferentes autoras y autores han trabajado en ellos al mismo tiempo o en distintas etapas de su carrera, desde el propio Josep Escobar, “uno de los pioneros de la animación española más prolífico” (Pagès, 2019: 175) hasta Marika Vila. Esta última trabajó en la productora EQUIP “al mismo tiempo que seguía realizando ilustración” (Gracia Lana, 2019: 135). Los vínculos entre ambas manifestaciones son cada vez mayores gracias a los avances técnicos, de manera que:

El reducido margen de manipulación que permitía la imagen cinematográfica en su formato analógico ha dado paso a un contexto renovado en el que la tecnología digital ha transformado radicalmente los procesos de producción, haciendo que la imagen cinematográfica sea completamente maleable y multiplicando sus posibilidades formales (Revert, 2016: 147).

Asimismo, las productoras cinematográficas han apreciado las amplias posibilidades que supone transferir a la gran pantalla licencias procedentes del mundo de las viñetas, llevando hasta las butacas a numerosos lectores y admiradores de los

personajes en papel. La historia reciente del cine español nos deja varios ejemplos exitosos de adaptación de historias surgidas en revistas y álbumes: *Makinavaja, el último choriso*, adaptación del personaje creado por Ivà, fue la película española más vista en 1992 y el único film nacional que se situó entre los treinta con más taquilla (Fernández Rubio, 21/01/1993). *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, estrenada poco más de veinte años después, en 2003, se convirtió en la segunda película española con más recaudación de la historia. Veintidós millones de euros que solo había superado *Los otros* (2001), de Alejandro Amenábar (EFE, 30/04/2003). Más recientemente *Polar* (2012), relato desarrollado por el historietista Víctor Santos, ha encontrado también un hueco en el territorio de la adaptación. Estrenada en 2019, la película se ha desarrollado para la plataforma de streaming Netflix. Ha contado en la dirección con Jonas Åkerlund y se ha realizado gracias a un elenco compuesto por actores como Mads Mikkelsen y Vanessa Hudgens.

2. Miguel Ángel Martín y Óscar Aíbar

Los autores más característicos de los años noventa no han sido una excepción a los vínculos con el fotograma o el universo de la adaptación cinematográfica. El director de cine Santiago Segura actuó como guionista de cómics pornográficos en *El Víbora*, mientras que Miguel Ángel Martín fue uno de los pocos historietistas que pudo desarrollar a finales del siglo XX principalmente su carrera dentro del formato revista. Trabajó también para *El Víbora*, además de para publicaciones como *Tótem El Comix*, convirtiéndose en uno de los emblemas de la revista de Ediciones La Cúpula. Para ella desarrolló series como *Rubber Flesh*, *Cyber-freak*, *Third Wave* o *Bitch* en las que cotidianiza temas como la violencia y el sexo (Gracia Lana, 2017).



Fig. 1. Página inicial de *Atolladero Texas* en la revista *Makoki*.

Dos hombres acceden a un autobús escolar para llevárselo con ellos a uno de los niños.

El autor colaboró también con la revista *Makoki*. Su nombre homenajeaba al personaje desarrollado por Miguel Gallardo y Juan Mediavilla y tuvo dos épocas diferenciadas. La primera se inició en 1982 con una editorial que comenzaba buscando divertir a los lectores “con las páginas de *Makoki* y compañía questiós sí que tienen una existencia movida...” (J. R., 1982: 4). Además del dibujante y el guionista de la criatura, participaron en esta etapa autores como Azagra, Montesol o Simónides. El regreso de la publicación se produjo en 1989, cuatro años después del cierre del magacín inicial y tras unas “vacaciones clínicas” (Editorial, 1989: 3). Repetían firmas como Azagra en un producto caracterizado por la irreverencia que mostraba hacia todo el *establishment*. En palabras de Óscar Aibar: “el ambiente de *Makoki* era diferente al de otras revistas; como el de una nube de humo blanco de porros, era un ambiente creativo increíble, y todo lo que intentábamos hacer era muy transgresor” (Mollá, julio-diciembre 2013: 53)

Miguel Ángel Martín pudo desarrollar en *Makoki* la serie *Brian the Brain*, una de las más conocidas del historietista. Relato de un niño telépata con el cerebro fuera del cráneo, al que un simple golpe con una pelota puede provocarle consecuencias catastróficas. Se trata de un relato crudo que narra las dificultades que supone para el personaje el desarrollo de su infancia con una cierta normalidad. Las drogas, la tecnología o la muerte, temas profusamente tratados por Martín, se insertan en las viñetas de manera tan trágica como, muchas veces, cotidianizada.

Dentro de esta producción para la revista se encuadra *Atolladero Texas* [fig. 1], con guion de Óscar Aibar y publicada en cuatro números de la segunda época de la revista: nueve, veintitrés, veinticinco y treinta y dos. Los dos autores, «corresponsales en el centro del horror que, en un trabajo que jamás ganará el Pulitzer, reflejan de modo cristalino la esencia de la América más miserable. De esa América que muy pocos han querido intuir y que nadie, hasta ahora, había osado retratar en todo su esplendor» (Sánchez Navarro, 1995). En el número nueve de la revista se introduce ya un lugar sin ley, abandonado y desértico, en el que las autoridades judiciales, la policía y los lugareños configuran una trama despreciable que implica pornografía infantil, violación, maltrato y asesinato de menores. Detrás de todo ello se encuentra el Juez Wedley, cacique del paraje. El capítulo incluido en el número veintitrés de la revista avanza en lo infame del lugar y en la podredumbre moral de los personajes. Una niña abandonada (a la que su madre visita solo de vez en cuando) y que recibe abusos de su cuidador, termina acabando tanto con la vida de este como con la de su progenitora. En el ejemplar veinticinco, se publica un breve relato de un hombre que termina por casualidad en el entorno. Se trata de un ladrón de bancos herido, que recala en casa de un aborigen norteamericano, abusa de su confianza y viola a su hija. La mujer ha fallecido en verdad hace mucho y se descubre como una momia cuidada por su padre. Cuando el pene se

introduce en la vagina de la mujer-momia, aparece una serpiente que secciona el miembro del atracador.

Por último, en el número treinta y dos de *Makoki* se produce una verdadera orgía de sangre, muerte y parafilia sexual, que incluye zoofilia, peleas de perros, asesinatos y violaciones. El juez y sus asistentes no son castigados y el ayudante del *sheriff*, que buscaba dejar atrás el pueblo y emprender una nueva vida, muere de manera absurda y atroz. La lección final viene determinada precisamente por la total ausencia de metáfora. La maldad continúa extendiéndose a sus anchas en espacios alejados de la centralidad, no-lugares, de acuerdo a la concepción que establece Marc Augé (1996). Parajes de tránsito con los que el viajero no establece una relación de pertenencia. Ámbitos entre los que se encuentran pequeños pueblos, moteles y bares de carretera. Emplazamientos alejados de la centralidad. Estados Unidos en su visión más rural y estereotípica, distante de las grandes urbes.

La dureza de los temas incluidos enlaza con los contemplados en otras producciones por Martín y, al igual que en ellos, la representación gráfica se caracteriza por una limpieza en el dibujo que recuerda a la *ligne claire*, propia de autores como Hergé. El contraste entre el contenido y la forma, potencia la inquietud que suscita la lectura.

3. Atolladero en la gran pantalla: la adaptación cinematográfica

Atolladero Texas se constituye como una historieta en la que guionista y dibujante aúnan intereses. Bebe de muchos elementos definidos en la trayectoria de Miguel Ángel Martín y enlaza con el interés y el trabajo de Óscar Aibar en el territorio del cómic. En 1995 el cineasta decidió comenzar una nueva aventura creativa, apostar por un formato para él inédito sin desprenderse de uno de sus proyectos más

personales. La adaptación al cine de *Atolladero Texas* significó para el guionista un reto tanto profesional como personal. Supuso además romper con una industria que, en el caso español, había optado por un tipo de películas alejadas de las pretensiones de Aibar. Hacer cine de acción parecía limitado a las superproducciones norteamericanas, sin embargo, existieron títulos que decidieron romper con los cánones establecidos. Los resultados fueron dispares, pero en todos los casos es necesario reivindicar la valentía de directores que en aquellos años aportaron variedad al panorama fílmico nacional.

Atolladero fue su ópera prima, pero el guionista no era nuevo en el mundo del audiovisual. Con anterioridad fue el autor de tres cortometrajes; *600, Lo que vio el jardinero* y *Chihuahua*: “mi sueño era dirigir y comencé a hacer cortos en la facultad: *600*, que no es más que un trabajo de clase, tipo *American Graffiti*, años 60, una cosa desastrosa, hecha en vídeo. Luego ya hice uno en 16 mm (*Lo que vio el jardinero*, 1991) y otro en 35 de boxeo, con Jorge Sanz, Perico Fernández..., *Chihuahua* (1993), que estuvo un año en salas de cine” (Acín, 19/06/2009).

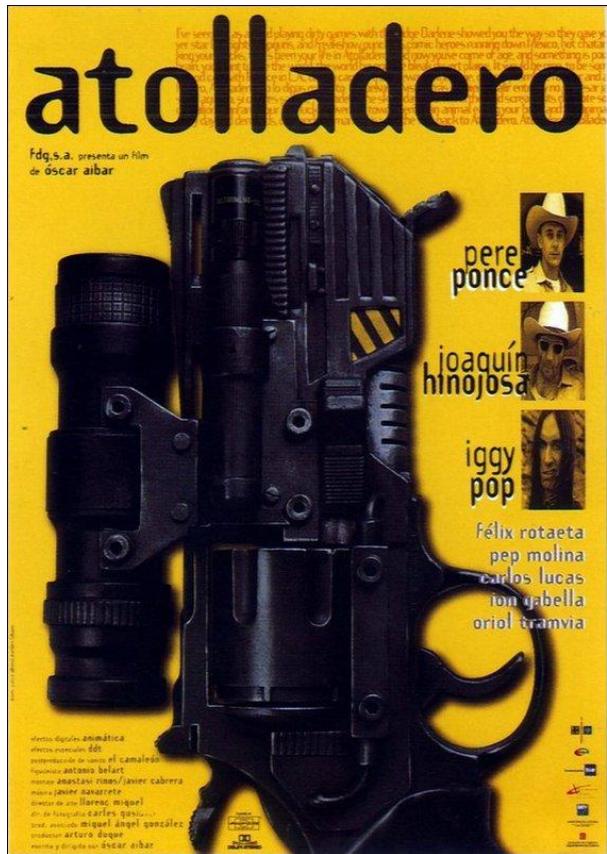


Fig. 2. Cartel promocional de *Atolladero*

(1995, Óscar Aibar).

Aibar se puso al frente del guion y la dirección en su primer largometraje, [fig. 2] para el que se rodeó de intérpretes variopintos: Pere Ponce (Lenny), Joaquín Hinojosa (Nick) –*La trastienda* (1975), *Camada negra* (1977), *Tigres de papel* (1977), *Elisa, vida mía* (1977)-, Félix Rotaeta (Sal), Carlos Lucas (Stampy), Ion Gabella (Vince), Oriol Tramvia (predicador), Benito Pocino (lugareño) o Ariadna Gil (india). Mención aparte merece la intervención del músico de rock y actor estadounidense Iggy Pop, quien ya había estado presente en el éxito de Martin Scorsese *El color del dinero* (*The color of money*, 1986). En esta ocasión no solo se mete en el papel del asesino Madden, sino que además pone voz a la canción *Atolladero song*, aparecida al comienzo de la película. Una colaboración que, como cuenta el propio director, resultó bastante fácil: “Estaba un día paseando por las Ramblas cuando vi los carteles del *American Caesar* de Iggy y me dije: ‘Es perfecto para el personaje de Madden’. Un amigo mío tradujo el guion y se lo mandamos, al tío le gustó y vino, así como te lo

cuento" (Acín, 19/06/2009). El apartado musical quedó en manos de Javier Navarrete, mientras que Carles Gusi se hizo cargo de la fotografía. El apartado técnico sobresalió notablemente, logrando una atmósfera cercana al universo creado en el cómic. A nivel estético, como define Débora Madrid (2020): "en la traslación cinematográfica de la historieta, Áibar parece mantener esa asepsia estética con la utilización de una fotografía de colores escasamente saturados y contrastados".

Ubicada temporalmente en el año 2048, la historia tiene lugar en un recóndito rincón del desierto norteamericano de Texas, cerca de la frontera mejicana, llamado Atolladero. Allí conviven una serie de individuos atrapados en un callejón sin salida, cuya existencia se basa en el hastío y la miseria. Cuando uno de ellos, Lennie, el ayudante del *sheriff*, manifiesta su deseo de marcharse para ingresar en la academia de policía de Los Ángeles, se dará cuenta que para hacerlo tendrá que pedir permiso al juez Wedley, quien controla todo el territorio. De esta manera, la historia supone una traslación directa de la establecida en el tebeo. Al igual que en este, el argumento se desarrolla un espacio caracterizado por la ausencia de fronteras naturales, donde parece que el tiempo se ha congelado para todos sus habitantes. La sensación está acorde con el guion de la historieta, y para ello eligieron como escenario uno de los parajes que mejor se adaptaba a estas características: las Bardenas Reales (Navarra). La idea primigenia sin embargo era otra. Aíbar hubiera preferido rodar en el desierto de Tabernas (Almería), escenario de numerosos rodajes cinematográficos y publicitarios. El hecho de llevar a cabo la producción desde Barcelona y no en Madrid fue uno de los principales motivos para el cambio (I. F. A., 30/11/2010).

En todo caso, una apuesta arriesgada en muchos sentidos, el primero de ellos el ecletismo que envuelve a toda la película. La mezcla entre wéstern futurista, ciencia ficción e historia de policías da como resultado un cóctel que, en el

terreno cinematográfico, se desenvuelve entre aciertos y carencias, muchos de ellos vinculados con el propio trasvase que supone la adaptación del cómic a la gran pantalla. La osadía y la transgresión siguen estando presentes, sobre todo en relación con el apartado interpretativo, pero se suavizan muchas de las acciones de la historieta. El guion del largometraje es más pausado, contemplativo, prescindiendo de escenas excesivamente violentas y extremas. Una postura que, en ocasiones, da peso a unos diálogos que se alejan del tono gamberro del producto original.

Atolladero está formado por personajes de lo más variopinto, autoridades y criminales que acaban por compartir el mismo rol. Policias locales que todavía creen en una justicia impartida, en el caso de la localidad texana, por un individuo pedófilo y decrépito, que lucha por sobrevivir con la ayuda de su alcohólico médico y toda una serie de utensilios biomecánicos. Su sicario personal -un "jodido maldito tío"- (Palou, 25/10/1994) está interpretado por el rockero estadounidense Iggy Pop, quien aporta uno de los múltiples toques *cyberpunk* presentes en la cinta. El propio pueblo, convertido en un personaje más de la trama, tiene género masculino: en las escasas ocasiones en las que aparece una mujer, esta queda relegada al papel de prostituta.

El largometraje resulta agobiante y distante a partes iguales, con una división en cuatro capítulos -"los hombres", "los perros", "las pistolas" y "los reptiles"- que sirve para caracterizar la esencia de Atolladero. Sus paralelismos con productos de cineastas como Quentin Tarantino o Robert Rodríguez resultan evidentes, e incluso el propio Aibar admite el vínculo con la obra de otro director español coetáneo, Álex de la Iglesia:

[...] el auténtico pionero de un cine español diferente fue Álex (de la Iglesia). Todos vimos una puerta ahí cuando de repente pudo levantar Acción mutante, en la que yo aparezco haciendo de minero del espacio... Fue

increíble ver que ese cine que nos gustaba lo podíamos hacer. Y realmente fue entonces cuando me decidí a escribir el guión. Antes de que (Álex de la Iglesia) comenzara a el rodaje, yo ya me dije: "Tengo que hacer mi película de ciencia-ficción". Ya en aquella época Álex era un personaje muy carismático, un tío con una inteligencia fuera de lo común y un carisma brutal (Acín, 19/06/2009).

Atolladero juega con todos estos elementos, creando una ficción que apenas conoce límites creativos. Muestra la dicotomía entre un espacio que apenas ha evolucionado y un mundo exterior completamente distinto. No obstante, las últimas tecnologías, a diferencia del tren de alta velocidad que aparece al comienzo de la cinta, sí que han hecho parada en algunos aspectos de la vida en la pequeña localidad. El más evidente, sin duda, es el equipamiento utilizado por el *sheriff* y su ayudante. La pantalla instalada en el coche policial es todo un homenaje a los clásicos videojuegos, mientras que el seguimiento que llevan a cabo por los oleoductos recuerda a la estética futurista inaugurada con *Tron* (1982). En este sentido, no hay vínculo directo con el cómic *Atolladero Texas*, pero sí con la propia obra de Miguel Ángel Martín, en la que, como hemos comentado, la tecnología juega un papel capital.

A pesar de su tibia acogida por parte del público tras su estreno en 1997, el largometraje resultó del agrado de la crítica, e incluso logró alzarse con varios galardones: Sección oficial de los festivales internacionales de cine de Oporto, Sitges, Berlín (Cine fantástico) y Gijón; Premio a la Mejor Película, al Mejor Actor (Pere Ponce) y Premio Especial del Público en el Festival Internacional de Cine Fantástico de Burgos; Premio Ciudad de Barcelona de Cinematografía, o el Premio al Mejor Director en el Festival de Cine Fantástico y de Ciencia Ficción de Roma. Distinciones con las que se

recompensó una labor ardua y arriesgada, condicionada a su vez por la complejidad que adquieren este tipo de tránsitos entre medios:

al hablar de adaptaciones de cómic, la gente piensa que es más fácil porque son dibujos, pero es tan complicado como adaptar una novela, un cuento o cualquier otra cosa. No tiene absolutamente nada que ver la imagen en movimiento, imagen real, con lo que es un cómic. [...] Es muy, muy difícil que una adaptación supere a un original (Mollá, 2013: 57).

El reto que supuso para Óscar Aibar *Atolladero* condicionó su producción posterior y, aunque volvió a repetir con muchos de los intérpretes con los que había trabajado en esta, tardó ocho años en volver a rodar un largometraje (*Platillos volantes*, 2003). Tras *La máquina de bailar* (2006), su homenaje por antonomasia al universo del noveno arte llegó con *El gran Vázquez* (2010). En esta última adaptaba la vida de Manuel Vázquez Gallego, historietista cómico que desarrolló su carrera en Editorial Bruguera. Lo que buscó el director con el film fue “hablar de los autores, ver el universo fascinante que envolvía a los cómics, cómo se gestaban, cómo se producían, cómo vivían los dibujantes” (De la Fuente, 2010).

4. Conclusiones

De esta manera, la adaptación de *Atolladero Texas* supuso un reto superado con éxito por parte de Óscar Aibar. El cómic desarrollado junto a Miguel Ángel Martín para la segunda etapa de la revista *Makoki* sirvió como cimiento para la creación de la película. “*Atolladero* sigue manteniendo el aroma solitario y asfixiante de la ambientación desértica al estilo wéstern que ostentaba el cómic original” (Madrid, 2020). Nos encontramos ante un lugar inhóspito, desolado y hostil, que muestra lo más deleznable del género humano. Personajes sin

futuro condenados a una convivencia disfuncional. Una mezcla de distintos géneros que funcionó especialmente para la crítica, pero que tuvo poca recepción por parte del público. La película mitiga el tono duro de la historieta en muchas de sus escenas, pero mantiene la esencia transgresora de esta.

Atolladero se constituye como un no-lugar, de acuerdo a la terminología establecida Marc Augé (1996). Un espacio de tránsito alejado de la centralidad, como una estación de tren o un aeropuerto, en el que solo pararíamos para tomar un avituallamiento, ir al baño y continuar nuestro camino. Se dan cita prácticas degeneradas que se amparan en la condición de marginalidad del paraje. La Real Academia Española de la Lengua utiliza para la definición de “atolladero” (tomado como sinónimo de “atascadero”) la palabra “lodazal”. Una vez que se entra en él, cuando el no-lugar se convierte en algo más, resulta imposible escapar. El fango de la jerarquía de la podredumbre moral ciega e impide el movimiento. Atolladero constituye una buena muestra de lo que se puede generar en los arcenes, los bordes que contrastan con aquello que consideramos dentro de la normalidad. Un cómic y una ópera prima que aportan la lectura de un ámbito que abarca de lo atávico en las viñetas al *cyberpunk* en el fotograma. La condición humana retratada en sus horas más bajas y, quizás, más reales.

Art al Quadrat. De coros, danzas y desmemoria.

La exposición “De coros, danzas y democracia” fue inaugurada el 21 de febrero de 2020 y, tras el periodo de confinamiento por el coronavirus en el que el Centre del Carme estuvo cerrado, permanecerá abierta al público hasta el 30 de agosto de 2020. Se trata de un proyecto seleccionado en la convocatoria Escletxes 2018-2020 del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Art al Quadrat, dúo artístico valenciano formado por las gemelas Mónica y Gema Del Rey Jordà (Sagunto, Valencia, 1982) llevan tiempo realizando proyectos artísticos sobre la memoria de la Guerra Civil y la

dictadura posterior que se resuelven en acciones simbólicas, críticas, a modo de memoria y sanación de traumas personales y colectivos. Así, se podrían mencionar trabajos previos en esta línea como "Las Jotas de las silenciadas" (2016), realizadas en localidades de la provincia de Teruel, o la performance "Yo soy" (2018), homenaje a las mujeres rapadas como represalia del franquismo en Sagunto, ciudad natal de las artistas, donde además de raparse el cabello en memoria y homenaje de estas mujeres, invitaron a la ciudadanía a donar un mechón de cabello, para formar posteriormente una columna de pelo de veintiún metros y barrer las calles que barrieron anteriormente estas mujeres como castigo, en un gesto simbólico de sanación y empatía.

En el proyecto "Las jotas de las silenciadas" (2016), se recuperan y actualizan cantos tradicionales que relatan cinco historias reales de mujeres aragonesas (de Albarracín, Cella y Foz-Calanda), acontecidas durante la Guerra Civil y bajo la dictadura franquista. Las artistas trabajaron en aquella ocasión con la asociación Pozos de Caudé, dando voz a las historias de mujeres fusiladas y represaliadas. Las historias son rescatadas de testimonios de familiares o de vecinos que las han transmitido de forma oral hasta la actualidad. Estas jotas son cantadas en los lugares donde los hechos cantados acontecieron. Se produce así un rescate de estos hechos históricos, a la vez que se convierte a estas jotas, más allá de su carácter folclórico (emblema por excelencia de la imagen de la España franquista), en jotas políticas que retoman su carácter social y popular.

Es a partir de este proyecto realizado en Aragón, en localidades de la provincia de Teruel, que se gesta el proyecto que nos ocupa "De coros, danzas y democracia", dado que se trata de una ampliación al resto del país, de esa misma temática, de esa estructura de investigación y de esa metodología para la realización del proyecto artístico.

"De coros, danzas y democracia" remite a la organización de Coros y Danzas de España (1939-1977) de la Sección Femenina (SF), la rama femenina del partido Falange Española, y posteriormente de FET de las JONS, que ensalzaba la cultura popular apropiándose de ella, transformándola al ideal del nacionalcatolicismo franquista. La organización recopilaba este folclore, mediante misiones en las que se recogían canciones, danzas e indumentaria a lo largo y ancho de todo el país. Así, Art al Quadrat, emprende también un viaje (una "misión") en la que grabará en vídeo y se tomarán fotografías del canto que recoge testimonios de historias de mujeres a lo largo de la geografía del estado español, recuperando la memoria de mujeres represaliadas de modos diversos por el franquismo (fusilamientos, detenciones, violaciones, rapado de cabello, insultos y vejaciones...); estos testimonios son convertidos en letras de canciones, que son en cada caso cantadas en los lugares en los que los hechos narrados

acontecieron, por mujeres actuales, a menudo relacionadas con las víctimas de las historias recuperadas.

Así, en la exposición se recogen las grabaciones y fotografías de los cantos realizados en once localizaciones de Valencia, Castilla-La Mancha, Andalucía, Galicia, Castilla y León, Cataluña, Canarias, País Vasco, Cantabria, Madrid y Aragón (canto proveniente del proyecto "Las jotas de las silenciadas" ya mencionado y origen de la actual ampliación).

En la primera sala de la exposición del Centre del Carme pueden verse fotografías de las mujeres participantes en cada lugar, junto con un texto extraído del "Diario de rodaje"; un mapa de España con los lugares en los que se han llevado a cabo grabaciones; y un ejemplar físico del "Diario de rodaje"; en la segunda sala hay seis vídeo-proyecciones a gran tamaño, en bucle, con las grabaciones en vídeo de las actuaciones en las diferentes localidades.

Así la proyección 1 contiene los vídeos: **Tarara a las diecisiete Rosas de Guillena**. Canción: *La tarara*. Letra: Art al Quadrat. Canta: Coro de diecisiete mujeres. Dirección: Lovis G. Localización: Cementerio de Guillena, Sevilla. Duración: 3'48'' y **Versos a Saturraran** (País Vasco). Canción: *Aurresku*. Versa: Libe Goenaga. Txistu: Intza Gurrutxaga. Baile: Ainhoa Camio. Localización: Playa de Saturraran, ubicación de la antigua prisión. Mutriku. Duración: 3'03''

La proyección 2 contiene los vídeos: **Romance de María Anievas**. Canción: Romance. Letra: Art al Quadrat. Canta: Vanesa Muela. Localización: Plaza de la Iglesia de San Boal, de Pozaldez (Castilla y León). Duración: 4'50'' y **Cárcel de Ventas** (Madrid). Canción: Chotis Rosa de Madrid. Letra, música y canto: Dúa da Pel. Órgano: Salvadora Meliá. Localización: Jardín de las mujeres de Las Ventas. Duración: 2'53''

La proyección 3 contiene los vídeos: **Albaes a Lola Pineda** (Sagunto, Valencia). Canción: *Albaes*. Versa: Maribel Crespo. Canta: Mª Amparo Hurtado i Lola Ledesma. Tabal y dolçaina: La Llavor (Marta Lapuerta y Raquel Dasca). Localización: Camino al cementerio de Sagunto (Valencia). Duración: 3'17'' y **Folías a Pino y Balbina** (Canarias). Letra: Art al Quadrat. Canta: Isabel Padrón. Timple: Jacqueline García. Localización: Poza Común del Pozo del Llano de las Brujas. Arucas. Duración: 4'45''

La proyección 4 contiene los vídeos: **Jota de as Marias** (Santiago de Compostela, Galicia). Canción: *Jota de Caroi*. Letra: Art al Quadrat. Canta: Localización: Parque de La Alameda. Duración: 3'18'' y **Tonada a Fidelita Díez** (Cantabria). Canción: *Tonada montañesa*. Letra: Art al Quadrat. Canta: Beatriz García. Localización: Antigua ubicación del Salón Olimpia convertido en prisión de mujeres en la Guerra Civil, Torrelavega. Duración: 2'19''

La proyección 5 contiene los vídeos: **Sardana a Teresa Rebull** (Cataluña). Canción: *Sardana Nosaltres decidim* (Autor: Marcel Casellas). Letra: Art al Quadrat. Canta: De Calaix. Localización: Coll de Manrella, monumento a Lluís Companys en la ruta hacia el exilio a Francia. Agullana, La Vajol (Girona). Duración: 3'37'' y **Rondella a Basilia** (Castilla-La Mancha). Canción: *Rondella de Herencia*. Letra: Art al Quadrat. Canta: Mª Andrea Loarces. Localización: Patio interior manchego de la casa de

Basilia. Villafranca de los Caballeros. Duración: 1'55''
Y, por último, la proyección 6 contiene el vídeo: **Jota a Avelina** (Aragón). Canción: jota aragonesa. Letra: Art al Quadrat y Mathilde Sánchez. Canta: Mathilde Sánchez. Localización: Tapias del cementerio de Albarracín (Teruel). Duración: 1'23''

En este último caso, en una de las imágenes de la exposición se nos explica que Avelina Hernández González era vecina de Cella, y, en este caso, la letra dice: "De siete meses preñada / malherida la dejaron / y al dar aviso un vecino / sin piedad la remataron"...

La represión de las mujeres republicanas por parte del franquismo es un hecho histórico que ha sido poco visibilizado, que suele ser obviado ya que no hay registros oficiales documentales y que a menudo solo perdura a través de los relatos orales de las supervivientes o testigos. En ese sentido, sacar estas historias a relucir y dar la oportunidad de hacerlo públicamente, mediante el proyecto artístico se convierte en un acto con matices reivindicativos, políticos, así como también de sanación simbólica, tanto personal como colectiva, a través del arte.

Para una vivencia empática de cada historia, esencial en este proyecto, se puede realizar un recorrido sobre la exposición y los vídeos en la página web del Centre del Carme, así como en la página web de las artistas.

El legado de Maruxa Seoane

Hace dos décadas, el 15 de julio de 1999, ingresaba de forma definitiva al Museo de Bellas Artes de la Coruña una parte del amplio legado del polifacético Luis Seoane, que procedía de su colección personal. La gestión fue realizada por su viuda, María Elvira Fernández López, más conocida como Maruxa Seoane, que tras la muerte de su marido asumió la responsabilidad de dar cumplimiento a la voluntad de este, que era nutrir con sus obras los museos gallegos. A ella le debemos las negociaciones con las instituciones para su incorporación a los fondos museísticos y el retorno artístico del exilio procedente de Buenos Aires. Aunque su figura ha pasado desapercibida y no ha tenido el reconocimiento que merece, sin embargo su presencia es clave durante la vida y tras la muerte del pintor. Las contribuciones que ejerció Maruxa Seoane, tanto en el proceso creativo del pintor como en sus creaciones literarias y ensayísticas, están más que demostradas. Recordemos que fue ella quien se encargó de preparar los bastidores para los óleos de Seoane, además participaba con algunas propuestas y soluciones pictóricas. De tal modo que, Beatriz Graña Pérez la identifica como el complemento de la actividad pictórica del bonaerense. El gran conocimiento que tenía de esta obra le permitió identificar algunas pinturas falsas que circularon

por el mercado del arte. También ejerció de secretaria, ya que tenía una gran habilidad con la mecanografía, de manera que, como ella misma explicó, se encargaba de pasar los manuscritos de Seoane a máquina, además de los artículos de la revista *Galicia Emigrante*, que estaba vinculada al programa radiofónico que recibió el mismo nombre.

El Museo de Bellas Artes de la Coruña quiere prestar atención al matrimonio Seoane a través de una exposición donde se le rinde homenaje y se conmemora el veinte aniversario del ingreso de la obra del pintor a la colección. Una muestra que coincide con otra celebración, la dedicación del Día das Artes Galegas 2019 al artista, una decisión que fue a iniciativa de la Real Academia Galega de Belas Artes.

Uno de los aspectos más relevantes de esta exposición es la historia y el proceso de negociación de la donación que Maruxa Seoane realizó al museo coruñés, y que pasó por diferentes etapas hasta su culminación en 1999. Hacia 1993 empezó a buscar una institución que acogiese todo el legado de su marido, que se encontraba en su mayor parte en el exilio bonaerense. Pretendía dar cumplimiento a su última voluntad, que era conservar prácticamente en su totalidad todo su patrimonio en los museos gallegos. El traslado de esta colección personal fue realizado por Maruxa, que desplazó de Argentina hasta Galicia casi todas las obras que poseía, y previamente realizó un trabajo de localización e inventariado de las mismas. Tiempo después recordaría la ingente labor a la que se enfrentó, de gran envergadura, que hizo de forma solitaria y sin recibir ningún tipo de apoyo.

De todo el patrimonio que Maruxa llevó hasta Galicia para entregarlo a los museos gallegos, destaca el que se conserva en el Bellas Artes de la Coruña por ser la primera institución en la que entró en contacto tras realizar del retorno artístico. El volumen ofrecido en su origen era más amplio, pero al surgir la propuesta de creación de la Fundación Luis Seoane en la misma ciudad, a la que también hizo una generosa

donación, el número se vio reducido a 42 óleos, 252 grabados y 6 libros ilustrados. La vía de ingreso del legado fue a través de la Asociación de Amigos del museo y que esta, a su vez, depositaría de forma definitiva a la colección en 1999.

Desde su incorporación, la figura de Seoane se convirtió en una referencia en la institución, pues sus obras van a proporcionar “la integración de las colecciones del museo en la contemporaneidad propia del siglo XX, de ahí radica su importancia. [...] Ya que permitía la identificación de este museo con una modernidad que hasta entonces carecía”. El artista llegó a ser uno de los grandes representantes de la vanguardia histórica, pero también fue un galleguista comprometido con la sociedad contemporánea, con las actividades culturales del exilio y con la emigración gallega en América. Es decir, con Seoane se cubría la representación del arte gallego que hasta entonces había estado escasamente visible y que, gracias a la generosa aportación que han realizado colecciones privadas como la del pintor, tal y como señaló la directora del museo, Ángeles Penas, ha sido posible la ampliación y el enriquecimiento del fondo museístico.

Se puede decir que otra de las aportaciones más destacables de esta muestra es la puesta en valor que se hace de la figura de Maruxa Seoane, que lamentablemente ha pasado muy desapercibida pese al relevante papel que tuvo en el patrimonio gallego. Uno de los escasos reconocimientos que recibió en vida fue la entrega de la Medalla Académica de Honor concedida por la Real Academia Gallega al donar 1500 libros de arte, que hizo igualmente siguiendo las voluntades de su marido.

En esta ocasión, el museo coruñés quiere sacar a la luz de forma íntegra el conjunto de todo el legado que se conserva del artista en esta institución, y en donde se aprecia la gran diversidad de estilos en los que trabajó, además de la variedad de temas y técnicas. Todo ello pertenece al periodo cronológico de los años cincuenta hasta los setenta. Con respecto al criterio expositivo elegido, se ha optado por el

método iconográfico, el cual se convierte en el eje central de la ordenación del discurso. De esta forma la colección queda estructurada en cuatro grandes bloques: *La mujer gallega*, *Naturaleza y el paisaje*, *Guerra y la denuncia social*, y *Mitos tradicionales y leyendas*.

En las obras de Seoane reside el carácter polifacético del galleguista que mostraba inquietudes por la sociedad, la política y la historia, temas que fue integrando en sus trabajos al mismo tiempo que mantenía un equilibrio entre modernidad y tradición, autoctonía y universalidad. Así por ejemplo en el primer apartado, dedicado a la mujer gallega, en su representación recurre a un amplio corpus iconográfico que integra desde la sacerdotisa, la acróbata o la celestina, que vincula con elementos claves ligados a la identidad. Asimismo, este intelectual prestó atención al paisaje, aunque terminó convirtiéndose en un espacio para la evocación de Galicia que rememoró mediante escenas de mar, principalmente. El tema de la guerra y el compromiso político y social también forma parte de la colección coruñesa, que se integra en un conjunto de series como *O Meco*, las xilogravías de *El Caído* o el álbum *Intentando golpear las ideas*. Finalmente la muestra concluye con la cuarta sección, que está inspirada en obras celtas y medievales, como el álbum *Martina Céspedes*, donde recupera una serie de personajes junto a elementos arcaicos y simbólicos. Todas estas obras han sido ilustradas y recogidas en el catálogo de la exposición, el cual se convierte en una fuente de información ineludible para conocer íntegramente la colección del polifacético galleguista.

Noticias Médicas, una revista efímera en la dinámica cultural de la Transición política española (y II)

Arte: Noticias Médicas: un fragmento de archivo pendiente de recuperar

Una de las dificultades para conocer la vida de este suplemento es la falta de ejemplares ya comentada previamente; entre los no localizados se encuentra el primer número que permitiría conocer la fecha exacta en la que comenzó a incorporarse la revista de arte al diario *Noticias Médicas*. Este diario, contaba entre dieciséis y veinticuatro páginas. Un ejemplar completo del diario se conserva en la Biblioteca Nacional de España y, aunque no está el suplemento, como se paginaba correlativamente con el diario de información médica sabemos que a partir del viernes 11 de abril de 1975 comenzó el suplemento *Arte: Noticias Médicas*, dedicado al arte contemporáneo cuya vida fue realmente corta: parece que tenía carácter quincenal con el descanso estival, no están numeradas y no todas llevan la fecha, y el último número localizado se fecha el 24 de enero de 1976.[\[1\]](#)



Fig. 1 *Gazeta del arte*, 15 de junio de 1975, Biblioteca Nacional, Madrid; *Arte: Noticias Médicas*, 14 de junio de 1975, portada, colección particular.

El diseño de la revista lo comparte con la *Gazeta del arte* sin que podamos saber el alcance del trabajo específico que se hacía para el suplemento pues, aunque las portadas no eran iguales (fig. 1), no se puede confirmar que las del suplemento fueran también obra de Onésimo Anciones, si bien comparten exactamente contenidos estructurados en las mismas secciones. Es decir, claramente era una manera de optimizar los recursos y rentabilizar la tirada de la *Gazeta del arte*. A diferencia del diario *Noticias Médicas*, el suplemento de arte se caracteriza por utilizar el mismo papel que el periódico de arte, se imprimía a todo color y con una cuidada impresión. Expresión del interés por hacer un suplemento de calidad es también el boletín de suscripción que daba oportunidad al “doctor” de recibir solo la revista de arte en su domicilio y gratuitamente: se ilustraba con una reproducción de un aguafuerte que interpretaba el detalle central de la pintura *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt y expresamente se calificaba la colección como “un archivo vivo

de la historia del arte de nuestros días" (fig. 2).

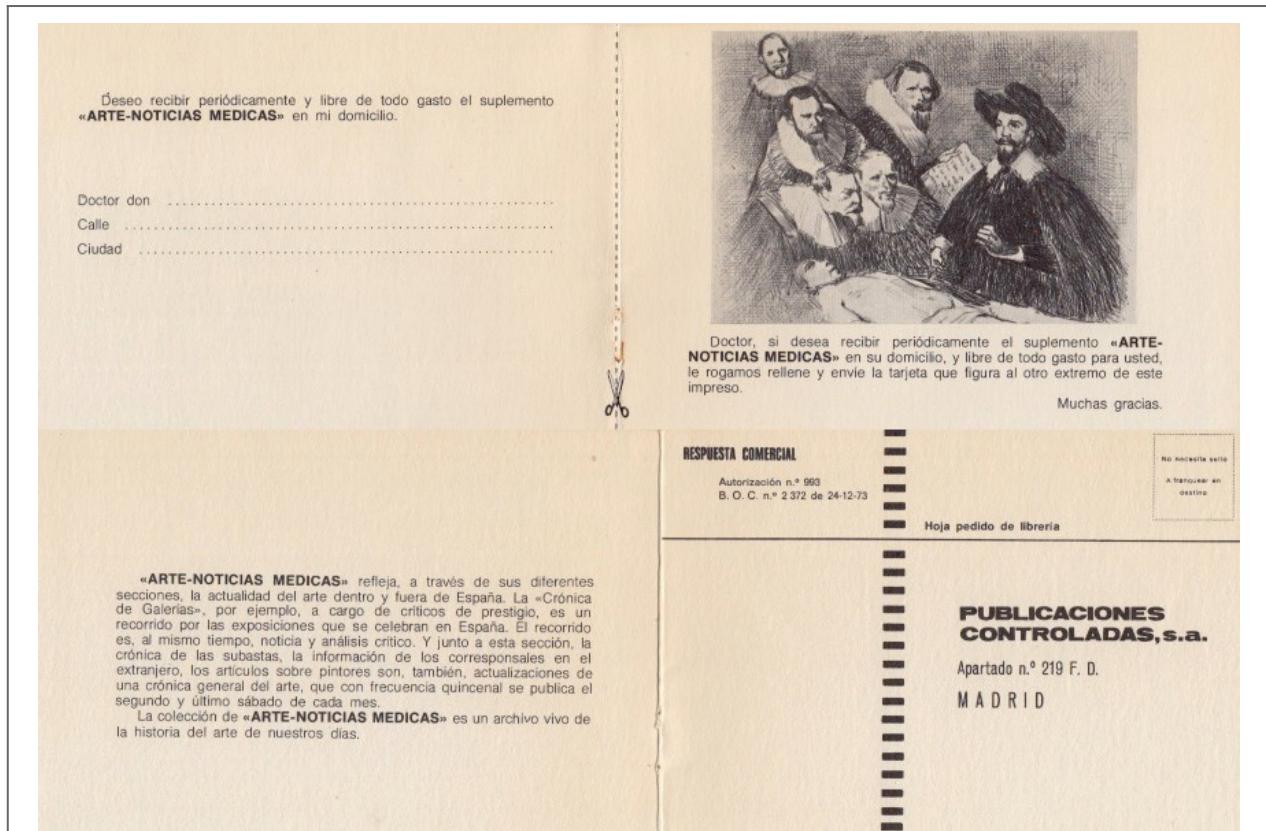


Fig. 2 Boletín de suscripción al suplemento Arte: *Noticias Médicas*, colección particular.

La revista podía resultar atractiva prácticamente para todo tipo de público, pues además de los artículos de difusión (notas de prensa de exposiciones y subastas), de opinión (críticas de arte), se ofrecía la crónica de galerías de exposiciones de arte contemporáneo (Madrid, Barcelona, Córdoba, Santander, Valencia, León, Alicante, Oviedo, Gijón, Coruña, Lugo, Huesca, Granada, Sevilla, etc.) y también se incluía la sección llamada "Nuestros corresponsales en el mundo" (París, Roma, Londres, Lisboa, Nueva York, etc.); incluso, en ocasiones, se incorporaban críticas de libros. Y lo que es más significativo, los contenidos que se daban en *Arte: Noticias Médicas* anticipaban los que tendría la *Gazeta del Arte* pues el suplemento se daba con antelación a la puesta en circulación de la revista de arte.

Arte: Noticias Médicas solo tenía publicidad de laboratorios farmacéuticos, y en los números que se han localizado

exclusivamente de los laboratorios Pfizer por lo que se puede pensar que la aventura de lanzar este suplemento fue resultado de algún tipo de acuerdo entre la empresa editora y la empresa estadounidense. Los anuncios ocupaban un lugar prevalente, auténticas campañas de difusión de determinados productos que a veces se repetían en el mismo número, y en ocasiones se daban a doble página y, por supuesto, siempre las contraportadas y las páginas segunda y tercera de cubierta (fig. 3). Como hemos señalado anteriormente, la publicidad de medicamentos fue muy puntual en *Gazeta del arte* e inexistente a partir del 30 de octubre de 1974, y unos meses más tarde es cuando nace *Arte: Noticias Médicas*. Esto lleva a pensar que en realidad en ese tiempo es cuando se ideó lanzar el suplemento, aunque claramente era una manera mas, indirecta en este caso, de financiar la revista de arte. Dado que no había todavía un impedimento legal para que este tipo de publicidad se insertara en *Gazeta del arte*, lo más probable es que por la temática, directa o indirectamente relacionada con la enfermedad, resultara inadecuada para una revista de arte general, al margen de que tampoco debía ser muy eficaz.



Fig. 3 Anuncios de Vibramicina (a),
Terrabron (b) y Terramicina (c),
laboratorios Pfizer, *Arte: Noticias Médicas*.

Fig. 4 Anuncio
de Unipen,
laboratorios
Pfizer, *Arte:
Noticias
Médicas*.

En consecuencia, en las imágenes publicitarias es donde se

encuentran las novedades de diseño que diferencian ambas publicaciones. Realizadas probablemente exprofeso para el suplemento, son su seña de identidad en la que subrayar la creatividad que se registra en la publicidad de *Arte: Noticias Médicas*. En el diseño, la composición y el contenido se ofrecen desde propuestas conservadoras que responden a formulas más bien estereotipadas de publicidad, hasta imágenes fotográficas audaces tanto en el efecto de corte y la articulación de los planos y el enfoque (fig. 3a), como en las construcciones visuales que resultan de enorme modernidad (fig. 4). Del mismo modo es interesante señalar el lenguaje icónico diferenciador que se emplea para los medicamentos a pesar de que obviamente iba dirigido al profesional adulto. Por otro lado, la publicidad y sus diseños visualizan también los públicos posibles: los médicos y los pacientes-lectores incluidos los niños ya que los anuncios de medicamentos infantiles se diseñaban con un lenguaje visual claramente dirigido a ellos (fig. 5).



Fig. 5 Anuncios de Trilombrin, laboratorios Pfizer, *Arte: Noticias Médicas*

La presencia de este suplemento entre las revistas de la sala de espera –las portadas llamarían la atención entre las publicaciones (fig. 6, 7 y 8)–, marcaba un determinado estatus del médico, interesado por el arte del momento, interés que compartía con sus pacientes a los que daba acceso a la crítica especializada de exposiciones, artículos sobre artistas del momento, fenómenos que estaban teniendo lugar en las diferentes ciudades, entrevistas, encuestas, etc.; así como ensayos de carácter más teórico sobre alguna temática relacionada con la creación artística. Se ofrecía una información que iba más allá del bicentralismo a nivel nacional, y también se ampliaban las fronteras, pues buscaba insertar lo español en el devenir de lo que ocurría en el extranjero. En aquellos años la publicación central para estar al tanto de lo que ocurría fuera era *Goya. Revista de Arte* en cuya sección “Noticias de arte” se ofrecían críticas de exposiciones e información sobre el mercado del arte, dada la vocación de contemporaneidad que dio Camón Aznar a la publicación que, en este año de 1975, seguía teniendo como Secretario de Redacción a Simón Marchán Fiz. Pero tanto por su carácter bimensual como por el público lector al que iba dirigido esta revista –un perfil profesional centrado principalmente en la historia del arte–, su alcance no era comparable.

El impacto de *Gazeta de Arte y Arte: Noticias Médicas* en 1975 se puede valorar entonces porque a la tirada de la primera se sumaban todos los colegiados que recibían la segunda y los posibles pacientes que tuvieron oportunidad de leerla en la sala de consulta. Entonces merece la pena contrastarlo con el rastro que ha dejado en ese archivo construido de aquellos años, constatar, por ejemplo, el testimonio que ha quedado de todo ello en *España. Medio siglo de arte de vanguardia: 1939-1985*. Recordemos que la publicación fue patrocinada por el Ministerio de Cultura y que el objetivo era hacer la crónica, según las palabras preliminares del ministro, desde un “planteamiento descriptivo, cronológico, pretendidamente

aséptico" que ofrecía una "solidez de partida, válida para otras interpretaciones personales"; y Calvo Serraller en la "Introducción" insistía en esa idea del "talante necesariamente aséptico de una crónica de la sucesión temporal", un "inventario de materiales, a partir del cual sea más fácil en el futuro construir interpretaciones" (Calvo Serraller, 1985: 15). Es decir, se presentaba como una sucesión temporal de los datos seleccionados, fruto de la revisión exhaustiva y sistemática de la bibliografía existente, pero donde resulta evidente que se dio una preferencia a determinada prensa y revistas y, en consecuencia, a determinadas, galerías, autores y artistas. En abril de 1973 se registra en el libro la aparición del primer número de *Gazeta del arte*, se informa de sus directores y algunos colaboradores, recogiendo textualmente la finalidad de la publicación a través de una breve cita del editorial del primer número: "nos mueve principalmente un deseo, el de orientar, y una meta, la de aportar alguna claridad en el confuso panorama que en materia de Artes Plásticas existe en todo el mundo" (Calvo Serraller, 1985: 782).[\[21\]](#)

Pero a partir de esta fecha son contadas las ocasiones en las que se hace o se utilizan referencias de la *Gazeta del arte*, lo que tiene como consecuencia una práctica invisibilidad no solo de la publicación –la única especializada en arte contemporáneo–, sino también del contenido en relación a la actividad y construcción de la fama de los artistas del momento, la trascendencia e impacto de los autores, el mercado del arte, el prestigio de las galerías y de las casas de subastas anunciadas, etc. En otras palabras, *Gazeta del arte* forma parte del archivo, dado que se hace alusión a ella mínimamente, pero el tratamiento que se le da es de impacto prácticamente nulo. En lo que respecta a *Arte: Noticias Médicas*, la situación es aún más negativa pues ni siquiera hay rastro de ella ni, evidentemente, del contexto por lo que las relaciones del arte contemporáneo con el mundo de la medicina y las farmacéuticas también se pierde, luego en la literatura

especializada no existen.

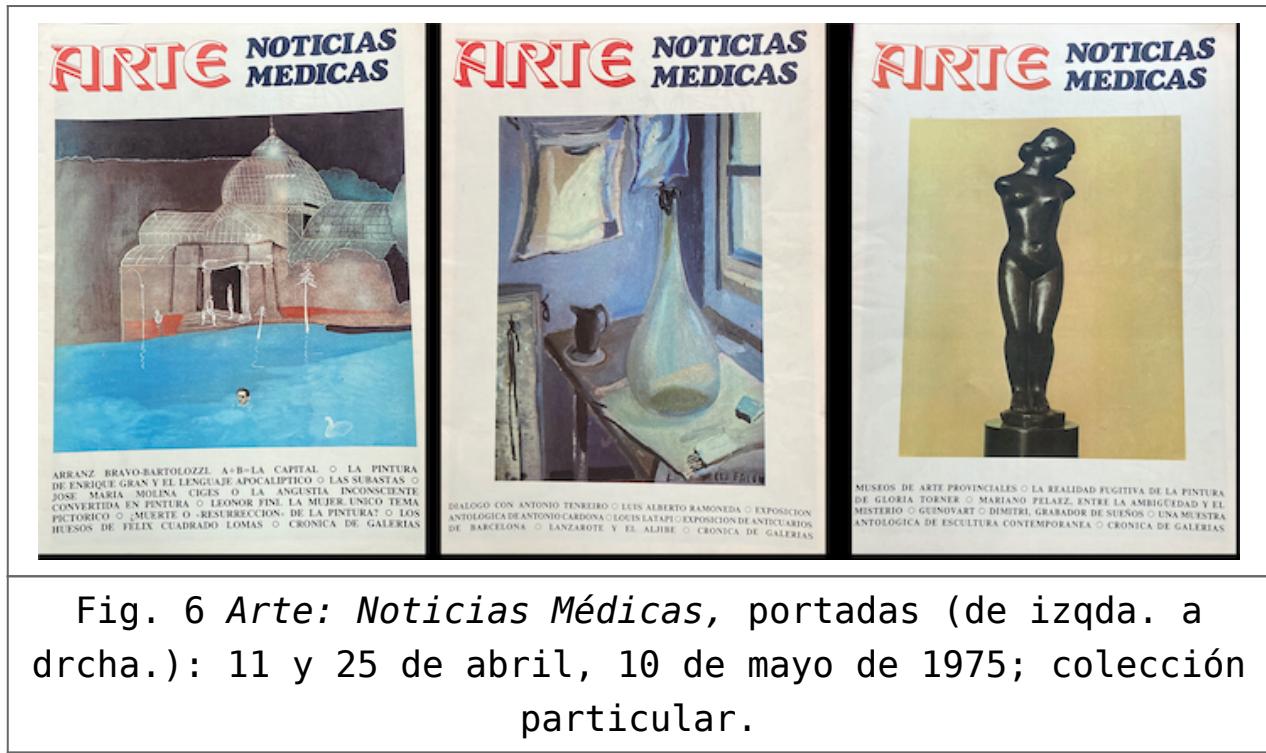


Fig. 6 *Arte: Noticias Médicas*, portadas (de izqda. a drcha.): 11 y 25 de abril, 10 de mayo de 1975; colección particular.

Es de señalar que la información relacionada con el mercado artístico en las galerías de arte, casas de subasta y anticuarios, temática que era una constante y una de las líneas principales de la propia revista, no tienen cabida en el criterio de selección de Calvo Serraller, relegando la realidad del mercado del arte y todas las figuras relacionadas con él a un segundo plano cuando es sabido que es el arte contemporáneo el que en realidad mueve el dinero del arte.[\[3\]](#) En contrapartida, hacer un repaso a *Arte: Noticias Médicas* devuelve un fragmento breve pero significativo de la información que tuvieron los médicos y sus pacientes sobre la situación del arte y, con ello, se visualiza la complejidad que siempre tiene el pasado a la vez que explica que una buena parte de la sociedad ni siquiera se reconozca en los discursos que se hacen sobre el mismo, lo que provoca no pocas frustraciones y desencuentros.[\[4\]](#)

En *Arte: Noticias Médicas* se ofrecieron interesantes artículos críticos y de opinión, así como de información y divulgación que tratan del coleccionismo en el momento, de la figura del marchante, de las galerías de arte y las casas de subastas

como Durán, Berkowitsch o Sotheby's. Es este otro aspecto fundamental pues resulta evidente que era un fenómeno que no estaba todavía integrado no solo en el mercado del arte sino en la cultura comercial española del arte. En el artículo "Subastas: arte y negocio", más allá de la problemática de la casa de subastas como espacio de puesta en valor de la obra de arte, cuestión que sigue siendo de actualidad,[\[5\]](#) está el hecho de que la firma de categoría internacional Christie's se hubiera visto obligada a cerrar la sucursal que había abierto en Madrid, poniendo sobre la mesa las peculiaridades del mercado español.[\[6\]](#) Este hecho se confirma cuando se repasa el tipo de preguntas que se plantearon desde el equipo de redacción a coleccionistas, críticos de arte, galeristas y anticuarios sobre las subastas: "¿son un hecho artístico o comercial?, ¿cuáles son las características del mercado español? Y ¿son las salas de subastas una fuerte competencia para las galerías?".

El anticuariado y las subastas era un tema candente en ese momento. A lo largo de 1974 la Fundación Juan March fue publicando en el *Boletín Informativo* una serie de ensayos dedicados al arte que, una vez reunidos, vieron nuevamente la luz en 1975 en forma de libro, en la colección Rioduero, con el título *Once ensayos sobre arte*. Enrique Lafuente Ferrari dedicó su ensayo a "Arte, comercio, especulación e inflación"[\[7\]](#) denunciando la inexistencia de un mercado del arte antiguo profesional y las subastas como "bolsas supletorias para ayudar a la inflación con espectáculos sociales, en ferias de vanidades que agitan cifras, pujas y resultados en los que muchas veces no creemos" ya que, según el crítico, los fracasos de venta se camuflaban "pujando el mismo propietario o sus amigos" (Lafuente Ferrari, 1975:45).

Uno de los aspectos que hay que valorar es la visibilidad que se dio a la actividad de las galerías, con artículos dedicados a su lugar en el sistema del arte que se estaba desarrollando en aquellos años: por ejemplo, en "Galerías: cambio de rumbo"

Manuel Vicent trata sobre su futuro y las posibilidades del negocio del arte en su contemporaneidad, considerando la crisis económica que se estaba viviendo.[\[8\]](#) Pero resulta todavía más interesante constatar el interés por la proyección internacional, sobre todo mirando al mercado norteamericano, un fenómeno que en la actualidad está asociado a los años inmediatamente posteriores, en tiempo del gobierno socialista de Felipe González. Escritos como “Los marchantes españoles hacen su aparición [en Nueva York]”[\[9\]](#), “¿Rebajas en el mercado artístico?”[\[10\]](#) y “El artista como marchante”,[\[11\]](#) todos de José María Carrascal, ilustran esa progresiva apertura al exterior a la vez que constata la compleja situación del momento y la incidencia de la crisis económica que tan duramente afectó a España en los inicios del proceso democrático;[\[12\]](#) y a la vez desvelan algunas de las estrategias desarrolladas por las galerías para animar a los compradores optando por la reducción de los precios.

Otro conjunto de noticias interesantes se refiere a la adquisición de obras de arte, algunas de ellas no exentas de polémica como fue el caso del cuadro de *La Vucciria*, de Renato Guttuso, en Roma. De nuevo una noticia internacional daba oportunidad de poner sobre la mesa cuestiones que en España no estaban ni planteadas, aunque en la siguiente década la adquisición y politización de obras de arte sería una de las armas empleadas en la lucha por el poder en el ámbito del arte contemporáneo.[\[13\]](#) En el caso italiano hubo una fuerte controversia y competencia, no exenta de críticas, en la adquisición de la pieza que provocó enfrentamientos en las diferentes instancias administrativas: el Ayuntamiento de Palermo, la provincia, la región, la universidad y la propia voluntad del artista, que quería regalar la obra a la última institución, pero todas querían obtener la obra.[\[14\]](#)

También hubo artículos dedicados al expolio y pérdida como “Una industria en alza: el robo de las obras de arte”,[\[15\]](#) de José María Carrascal, con motivo de lo ocurrido con las obras

renacentistas del Palacio Ducal de Urbino, situación que llevaba al autor a analizar cómo los robos “políticos” habían aumentado en general y particularmente en Italia. Sin olvidar el papel depredador que se ejercía desde otras esferas, por ejemplo, algunas de las prácticas que llevaban a cabo los anticuarios, en este tema cabe citar los artículos de Javier Roch: “Anticuarios: encontrar obras de arte”[\[16\]](#) o “Anticuarios: triste papel fuera”.[\[17\]](#)

A diferencia de otras revistas de arte, su vocación por la contemporaneidad hizo que tuvieran cabida expresiones que no sólo estaban en los márgenes de lo institucional, sino que se enfrentaban a ello como es el caso de: “Los murales y la estética urbana: pinceles anónimos contra el abandono del medio ambiente”, de Pedro Muñoz García; o “Arte en la calle”[\[18\]](#) y “La familia de Lavapiés”[\[19\]](#) de Juan Antonio Melero Ginzo. Este último hacía una entrevista al grupo artístico preocupado por la marcha del arte La Familia Lavapiés, creado y constituido en enero de 1975: “la Familia Lavapiés responde simplemente, a la realidad económica, social, política y cultural de la cual forma parte; es decir, responde a la realidad histórica que supone España en 1975”.



Fig. 7 Arte: *Noticias Médicas*, portadas (de izqda. a drcha.): 24 de mayo, 18 de junio, 12 de julio de 1975; colección particular.

Como grupo de resistencia en el mundo del arte, desde los márgenes “La Familia de Lavapiés” criticaba el arte al servicio de una minoría privilegiada no sólo cultural, sino también económicamente. De nuevo se constata la relevancia del mercado siempre sensible a las críticas, aunque fueran marginales, pues parece que tanto el mercado como los artistas contemporáneos que se dieron por aludidos recibieron la noticia de la creación del grupo con hostilidad. Es interesante subrayar esto último ya que entre los cuestionados se encontraban los artistas supuestamente comprometidos con una pintura política y social, pero que después vendían su obra a la clase social que intentaban combatir. Como principio básico y para evitar que las obras de arte se convirtieran en objetos de mercado, los artistas integrantes de “La Familia de Lavapiés” no vendían sus creaciones. Estos interesantes hitos, entre otros, no han sido incluidos en el archivo, pero son de capital importancia para entender la situación y dinámica social de los barrios.[\[20\]](#)

En relación con esta problemática del arte y la élite se publicaron algunos artículos de opinión como “Un estadio para el Arte” de Luis Rodríguez Olivares,[\[21\]](#) donde ponía sobre la mesa la cuestión de atraer o no a las “grandes masas”. Para Olivares no dejaba “de ser arriesgado, sin embargo, afirmar que el artista sirve y halaga al gusto estético burgués”, aunque a la vez admitía que era su público real pues consideraba que cualquier manifestación artística que no entrara en el ciclo de producción, venta y compra, podía convertirse en un acto subversivo, como el arte en la calle, que se consideraba ilegal por lo que las pinturas eran necesariamente borradas, dando lugar en ocasiones a la intervención de las fuerzas del orden público.[\[22\]](#)

También interesó el marco *institucional* y entre los temas que se trataron se encuentra, por ejemplo, la situación de los “Museos de arte provinciales” en el artículo de Antonio Martínez Cerezo sobre la realidad de la política museística,

los condicionantes y dificultades inherentes a algunos museos provinciales y municipales como consecuencia de la estructura administrativas pues su vida dependía de la colaboración entre los ayuntamientos, diputaciones y los organismos centrales. Martínez Cerezo denunciaba los intereses particulares de organismos y autoridades en detrimento del bien común y público, pero también evidenciaba la falta de auto-definición e ideas de los museos, de lo que pretendían ser y mostrar, pues muchos de ellos acababan siendo “híbridos indefinibles e indefinidos”.[\[23\]](#)

Entre las instituciones, Inmaculada Julián destacaba la “Fundación Joan Miró” de Barcelona que, a partir del 10 de junio de 1975, contaba con el nuevo Centro de Estudios de Arte Contemporáneo,[\[24\]](#) abierto a jóvenes artistas con concesión de becas con el fin de ayudarles para que desarrollaran sus teorías de forma científica y estructurada, su actividad y exposiciones. En otros escritos se trataban temas más institucionales y teóricos sobre la historia del museo, por ejemplo: el artículo de Javier Roch sobre el Museo Español de Arte Contemporáneo,[\[25\]](#) o los artículos sobre exposiciones, artistas y grupos como el de José Garneria “Los «Cuadros de Historia» del Equipo Realidad”,[\[26\]](#) formado por Jorge Ballester y Juan Cardells, muy implicados en el arte político comprometido.[\[27\]](#)

Los balances de temporada eran un epítome de las exposiciones y artistas pero sobre todo porque la selección resultante no reflejaba únicamente la opinión del equipo de redacción, sino que era fruto de diferentes encuestas llevadas a cabo a lo largo de la temporada; por otro lado, las clasificaciones y listados en el mundo del arte no eran tan frecuentes, por lo que no dejaba de llamar la atención la iniciativa del equipo de redacción.[\[28\]](#) Consecuencia de ello fue, por ejemplo, la relevancia que alcanzó Cristóbal Toral perteneciente a “la nueva ola de los pintores españoles” que encabezó el listado de jóvenes promesas –señalado en 1975 como el artista del

futuro más sobresaliente–, como resultado de la encuesta cursada a críticos y entendidos de arte bajo el epígrafe “los protagonistas de la pintura española”.[\[29\]](#) Efectivamente Cristóbal Toral ha tenido una larga trayectoria, pero su visibilidad en los discursos que se consideran de referencia es mínima al partir de una información donde no ha dejado rastro alguno.

Las encuestas y entrevistas hechas a los artistas son una fuente de información fundamental de aquel enormemente complejo momento.[\[30\]](#) Críticos, directores de galerías y pintores opinaban de un tema que sin duda era de interés y la información sobre estos aspectos, apenas tratados en la bibliografía, la encontramos en la revista y en otras actividades que desvelan el dinamismo cultural que se vivía. Se hacían encuestas sobre algunos aspectos relevantes, por ejemplo, la que se formuló sobre “Arte, economía y crisis”. El equipo de redacción explicaba al respecto que ante las preguntas “¿la crisis económica incide en el mercado del arte?” y “¿el arte, un valor duradero?”, las respuestas eran bastante unánimes:

con ligeras discrepancias, casi todos los encuestados mantienen la convicción unánime de que, efectivamente, la crisis incide en el mercado con diversas consecuencias. La más definitiva de ellas es la que coloca a la comercialización del arte en su justo lugar. Aquel boom registrado hace dos años ya no existe y, paradójicamente, el efecto es beneficioso: mayor rigor a la hora de comprar, mayor selección por parte del comprador, baja en los valores mediocres y cotización en los reconocidos.[\[31\]](#)

Hay otro aspecto que hoy resulta de interés: las mujeres artistas. La presencia de mujeres tanto en la crónica de galerías como en los artículos dedicados a las nuevas artistas emergentes, entre otras María Asunción Raventos,[\[32\]](#) Amalia Avia, Isabel Cid, Pilar Goytre, Hortensia N. Ladeuze,[\[33\]](#) Aurelia Muñoz, Susana Rolando,[\[34\]](#) Gloria Torner,[\[35\]](#) etc.

Hacemos hincapié en este particular dada la escasa presencia de mujeres en la obra de Calvo Serraller que sirve de referencia, ni en *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* de Valeriano Bozal publicado siete años más tarde, en 1992. En este sentido es evidente que en la actualidad existe una nueva sensibilidad y entre los logros más recientes se encuentra que dentro de la actividad “Obras destacadas” de la colección permanente del MNCARS, la última sea *Fuera del canon: Las artistas pop en la Colección* resultado de la investigación llevada a cabo por Isabel Tejeda.[\[36\]](#)

Se podrían seguir analizando otras cuestiones y problemáticas que fueron importantes en la década de los setenta, pero lo expuesto es suficiente para visibilizar el interés que tiene el olvidado y pequeño fragmento del archivo de la década de los setenta titulado *Arte Noticias Médicas* y el relevante papel del historiador en el desvelamiento y explicación del mismo. 1975 fue un año clave en la historia del país por la muerte del dictador, pero también lo fue en el ámbito del arte que, como se ha podido comprobar, también se ha visto afectado por el proceso de desmemoria que se vivió en la Transición. La construcción del archivo y los condicionantes, a veces casi invisibles, que han rodeado la conformación de los discursos alcanzan también a los contra-discursos pues todos ellos están condicionados, como decíamos al principio, por sus silencios y ausencias.



Fig. 8 Arte: *Noticias Médicas*, portadas (de izqda. a drcha.): 27 de septiembre, 11 de octubre y 23 de noviembre de 1975; colección particular.

[1] Hasta el momento se han localizado los siguientes: 11 y 25 de abril; 10 y 24 de mayo; 14 y 28 de junio; 12 de julio de 1975. No se conoce ejemplar de la segunda quincena de julio ni de la primera quincena de septiembre. 27 de septiembre, 11 de octubre, no se han localizado ni la segunda entrega de octubre ni la primera de noviembre; la segunda entrega de este mes se fecha el 22 de noviembre. De diciembre solo se ha localizado una de las entregas, pero se desconoce la fecha, aunque por los contenidos –el artículo de Santiago Amón, “El retorno de Fernando Lerín” y el de Luis Rodríguez Olivares “Pintores españoles de hoy: Canogar”– parece tratarse de la primera quincena. La última entrega localizada se fecha el 24 de enero de 1976.

[2] Se reproduce la portada del número 7 (30 de julio de 1973), aunque en el pie de la fotografía se dice que es el primero.

[3] Se puede decir que esta ha sido y sigue siendo una constante en la investigación sobre arte contemporáneo en España (Vega, 2016: p. 28).

[4] Sensaciones aún candentes y presentes entre aquellos que vivieron y participaron en el mundo del arte en aquellos años. De hecho, las personas entrevistadas para el desarrollo de la investigación, aunque muy diversas y diferentes entre ellas, así como en su relación tanto con la editorial y publicaciones, compartían el doble sentimiento de ser supervivientes de unos momentos que vivieron como protagonistas y a la vez víctimas del olvido, en algunos casos con un claro resentimiento.

[5] Basta recordar la polémica que rodeó la subasta de la obra de Damien Hirst en 2008 y el análisis de Zugaza (2008) devaluando definitivamente el papel de la galería del arte.

[6] "Subastas: arte y negocio", *Arte: Noticias Médicas*, 24 de mayo 1975, pp. 13-14; *Gazeta del Arte*, núm. 46, 28 de junio, pp. 27-28.

[7] Se habían publicado anteriormente en el *Boletín Informativo* de la institución de 1974. Previamente se había dedicado a la ciencia (1972) y el lenguaje (1973), y la decisión de dedicarlo al arte se explicaba por ser "de indudable trascendencia para el hombre de nuestro tiempo" y los ponentes por ser "destacadas personalidades en el campo de la creación, la investigación y la crítica". Se afrontaba el arte "desde distintos puntos de vista: el arte como creación individual, como fenómeno sociológico, como objeto de comercio o exposición, etc." (AA.VV., 1975: 11); es decir compartía el mismo espíritu que la *Gazeta del Arte* y, por extensión, que el suplemento *Arte: Noticias Médicas*. Además de Lafuente Ferrari participaron: Vicente Aguilera Cerni, José Camón Aznar, José de Castro Arines, Antonio Fernández Cid, Miguel Fisac, Luis González Seara, Jacques Lassaigne, Simón Marchán, Pablo Serrano Aquilar y Federico Sopeña Ibáñez.

[8] *Arte: Noticias Médicas*, 14 de junio de 1975, p. 18 y *Gazeta del Arte*, núm. 45, 15 de junio de 1975, p. 3.

[9] *Arte: Noticias Médicas*, 10 de mayo de 1975, p. 40 y en *Gazeta del Arte*, núm. 43, 15 de mayo de 1975, p. 30.

[10] *Noticias Médicas*, 24 de mayo de 1975, p. 20 y en *Gazeta del Arte*, núm. 44, 30 de mayo de 1975, p. 7.

[11] *Gazeta del Arte*, núm. 49, 15 de octubre de 1975, p. 3.

[12] Tanto es así que la espiral inflacionista que marcó la política económica de Suárez provocó una conflictividad social que amenazó la estabilidad del país; sobre esta cuestión es

interesante el análisis de Sudrià (2012).

[13] El caso más sonado de la Transición fue el de las adquisiciones llevadas a cabo para el Museo de Arte Contemporáneo que acabó con la destitución del entonces director, Álvaro Martínez Novillo, y desde luego se alimentó el fuego desde las páginas de *El país* (3 y 7 de abril; 3 de mayo; 22 de noviembre de 1984, y 4 enero 1985).

[14] Arte: *Noticias Médicas*, 25 de abril de 1975, p. 23 y en *Gazeta del Arte*, núm. 43, 30 de abril de 1975, p. 30.

[15] *Gazeta del Arte*, núm. 48, 30 de septiembre de 1975, p. 3.

[16] *Gazeta del Arte*, núm. 46, 30 de junio de 1975, p. 29.

[17] Arte: *Noticias Médicas*, 12 de julio de 1975, p. 32.

[18] Arte: *Noticias Médicas*, 27 de septiembre de 1975, p. 24 y en *Gazeta del Arte*, núm. 48, 30 de septiembre de 1975, p. 16.

[19] *Gazeta del Arte*, Núm. 49, 15 de octubre de 1975, pp. 24-25. Sobre este colectivo véase Vindel, 2019.

[20] Es cierto que, aunque no existen para los discursos hegemónicos, ha habido investigadores sensibles, y prueba de ello es el estudio de García, 2013.

[21] *Gazeta del Arte*, Núm. 52, 30 de noviembre de 1975, p. 3. Esta idea sigue vigente en la actualidad si tenemos en cuenta el criterio de Sasson (2006: 1-23), quien afirma que la producción cultural posee un contexto, una red y un conjunto de relaciones, y lo que en una época puede ser considerado “popular”, en la posterior puede ser “alta cultura” o de la élite. Es, por tanto, la cultura la que crea sus propios mercados, siendo el acto de compra-venta aquello que crea una identidad.

[22] Importante cuestión para tener en cuenta, puesto que la contracultura y la creación artística fuera de los márgenes de

lo institucional está actualmente en claro proceso de recuperación.

[23] Arte: *Noticias Médicas*, 10 de mayo 1975, pp. 17 y 24 y *Gazeta del Arte*, Núm. 43, 15 de mayo, pp. 3 y 7.

[24] Arte: *Noticias Médicas*, 28 de junio de 1975, p. 24 y en *Gazeta del Arte*, Núm. 45, 30 de junio de 1975, p. 23.

[25] *Gazeta del Arte*, núm. 48, 30 de septiembre de 1975, pp. 12-14.

[26] Arte: *Noticias Médicas*, 24 de mayo de 1975, pp. 22 y 27 y *Gazeta del Arte*, núm. 44, 30 de mayo de 1975, pp. 11 y 15.

[27] Esta cuestión será uno de los temas principales para Bozal (1992: 464-488).

[28] Sobre la encuesta véanse “Los protagonistas de la pintura española”, *Gazeta del Arte*, Núm. 47, julio de 1975, pp. 23-25 y la entrevista de Javier Roch a Cristóbal Toral, Arte: *Noticias Médicas*, 11 de octubre de 1975 y *Gazeta del Arte*, núm. 49, 15 de octubre de 1975, pp. 4-5.

[29] En dicha encuesta se planteaban entre otras, estas cuestiones: ¿Quiénes son los tres mejores pintores?, ¿Quiénes son los más cotizados? y ¿los de futuro más prometedor?

[30] Por ejemplo, Inmaculada Julián entrevistó al “Grupo Grabas”, grupo argentino formado por Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya, que desarrolló una intensa e itinerante actividad con obra gráfica; sus producciones gráficas recorrieron distintos espacios en Latinoamérica y obtuvieron un reconocimiento que aún hoy perdura, Arte: *Noticias Médicas*, 24 de mayo 1975, pp. 13-14 y *Gazeta del Arte*, núm. 44, 15 de mayo, pp. 3-5.

[31] “Encuesta: Arte, economía y crisis”, *Noticias Médicas*, 14 de junio 1975, pp. 14-15 y *Gazeta del Arte*, núm. 45, 15 de junio de 1975, pp. 4-5.

[32] Arte: *Noticias Médicas*, 10 de mayo 1975, p. 35 y *Gazeta del Arte*, núm. 43, 15 de mayo de 1975, p. 21.

[33] Arte: *Noticias Médicas*, 24 de mayo 1975, pp. 32-33 y *Gazeta del Arte*, núm. 44, 30 de mayo de 1975, pp. 23-24.

[34] Arte: *Noticias Médicas*, 14 de junio 1975, pp. 21-23 y en *Gazeta del Arte*, núm. 45, 15 de junio de 1975, pp. 11-13.

[35] Arte: *Noticias Médicas*, 10 de mayo 1975, pp. 18-19 y *Gazeta del Arte*, núm. 43, 15 de mayo, pp. 4-5.

[36] Disponible en
<https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop>

Noticias médicas, una revista efímera en la dinámica cultural de la Transición política española (I)

El presente artículo pretende recuperar una parte del archivo de la época de la Transición un tanto silenciada, pero relevante en el contexto político y social del momento dada la intensa actividad cultural y artística que tuvo lugar.* Todos los discursos disciplinarios de la historia del arte se fundamentan implícita o explícitamente en los conceptos de archivo y memoria. En base a ellos se construyen, organizan y jerarquizan las temáticas, se nominan los protagonistas –artistas y obras– y se fijan los hitos y eventos. Por su parte, el historiador del arte construye la narración, donde necesariamente participa su propia personalidad a partir del

análisis, clasificación y estudio de la documentación. De este modo participa en la gestión de la memoria, asume o denuncia silencios y ausencias, y trata u obvia desvelar los procesos de patrimonialización, resultado de los intereses y la mentalidad de aquellos que ejercen el poder.

La efímera revista quincenal gratuita *Arte: Noticias Médicas*, patrocinada por la industria farmacéutica, fue publicada a partir de abril de 1975 por la compañía editorial Publicaciones Controlada S. A., propiedad de Julio García Peri. Esta compañía también publicaba *Gazeta del arte*, revista quincenal de pago especializada en las artes plásticas cuyo objetivo era la actualidad artística del país con especial atención al mercado, el arte contemporáneo y la crítica de arte. En la actualidad, al repasar la literatura sobre la crítica de arte de aquellos años parece mínimo el impacto que tuvo esta publicación, pero esta percepción dista bastante de la realidad. Ejemplo significativo es que Nacho Criado eligiera un número de la *Gazeta del arte* para iniciar su serie de obras procesuales donde agentes destructores colaboraban en el acabado de la pieza: en *In/digestión* (1973-1976) mostraba el trabajo devorador de las polillas sobre el papel, estableciendo un paralelismo con el “devorador” sistema del arte centrado en la crítica (la obra viene reproducida en <http://myartdiary.com/nacho-criado-reina-sofia/>). Es decir, en su opinión era una publicación claramente representativa del momento.

Arte: Noticias Médicas y *Gazeta del arte* compartían contenidos. Un repaso comparativo de estos durante el tiempo que vio la luz *Arte: Noticias Médicas* con la selección llevada a cabo por Calvo Serraller para el periodo da una idea del carácter extremadamente restrictivo por el que optó este último tanto en un sentido geográfico,^[1] como en el tipo de actividad que se consideraba digna de recoger.

Siendo extremadamente cercanas *Gazeta del arte* y *Arte: Noticias Médicas*, la última se dirigía a un sector de la

población muy definido, de modo que tanto en la publicidad como en la crítica de arte se reflejaban los intereses sociales y políticos de los profesionales de la medicina y el entorno más directamente relacionado con ellos: laboratorios y consultas médicas.^[2] El profesional de la medicina es una figura que socialmente en la década de los setenta se consideraba culta, humanista y moderna, entre otras razones porque estaba directamente implicado en los avances que habían tenido lugar tanto en el diagnóstico como en el tratamiento de enfermedades, resultado de la nueva mentalidad de mejora en la acción preventiva en beneficio de la salud. Pero el impacto tenía más alcance pues el médico colegiado destinatario, además de receptor, la hacía accesible a sus pacientes al integrarla como parte de las lecturas de la sala de espera; un público restringido pero, por lo general, con formación cultural y capacidad económica.

En este contexto nació un suplemento específico dentro de la publicación diaria *Noticias Médicas* dedicado exclusivamente al arte, y de ahí viene el nombre que se le dio. El “médico” era el primer receptor de la revista, de modo que se constituye como un agente partícipe de la cultura y un potencial consumidor con posibilidades de hacerse coleccionista, teniendo en cuenta que en aquellos años se estaba dando forma en España al “sistema del arte” según lo enunció Bonito Oliva a comienzos de la década de los setenta.^[3] En este incipiente sistema del arte en el panorama español fue relevante el papel de la industria farmacéutica por su interés en vincular su imagen con la cultura como signo de distinción.

Por otro lado, el contexto de la publicación en la sala de espera apunta hacia lo efímero, hacia la caducidad de esa prensa que era sustituida cuando se ponía en circulación una nueva entrega. Por lo general, el destino era la papelera. Estas prácticas son las causantes de que no se hayan conservado series completas del suplemento visibilizando con ello una ausencia que hace presencia. Aparentemente, *Arte:*

Noticias Médicas no existió aunque de vez en cuando salen algunos números a la venta a través de anticuarios en diferentes partes de España, indicativo del alcance de su difusión. En las colecciones del diario *Noticias Médicas* que se han consultado en las instituciones públicas –más allá del “Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas” que sigue incompleto en el siglo XX–, no ha quedado rastro del suplemento.[\[4\]](#) Hasta el momento están localizados en torno a la docena pero probablemente fueron dieciocho los suplementos publicados, ocho de los cuales –algunos de ellos incompletos–, forman parte de los fondos documentales de la Biblioteca de Ciencias de la Información de la Facultad de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid.

La dificultad y el olvido de la revista se ha debido también a otros factores, entre ellos que en el propio índice general de cada número de *Noticias Médicas* al que hacía de suplemento no se recogiera ninguna alusión o referencia a ella, a pesar de estar paginado de manera conjunta. A esta invisibilidad se le añade que la propia revista *Arte: Noticias Médicas* carece de mancheta propia, es probable que todo esto se deba a que el suplemento no estaba dado de alta como revista individual razón por la que no tiene ni Depósito Legal ni ISSN. Por último, sin duda ha contribuido a esta pérdida que, tras la venta de la editorial, se extraviaron los archivos de la empresa,[\[5\]](#) y con ello pronto se perdió la memoria. Esta “inexistencia” es tan llamativa que, incluso Cristina García Peri, hija del director de Publicaciones Controladas S. A. y editor-propietario, no la conocía y tampoco tenía noticia del suplemento Rosalía González de Castro, viuda de Manuel Martín Ferrand que fue productor ejecutivo, director de *Gazeta del Arte* y llegó a ser vicepresidente de la compañía.[\[6\]](#)

Partiendo de un breve análisis del contexto histórico, político, social y cultural de España en la década de los años setenta y del consenso historiográfico que ha establecido un ‘antes y después’ de 1975, el estudio se refiere a la prensa

del momento relacionada con las revistas científicas y la industria farmacéutica; seguidamente se afronta la figura de Julio García Peri como promotor cultural de publicaciones; y se concluye con un estudio del suplemento de arte contemporáneo de *Noticias Médicas*. El carácter de esta revista de arte contemporáneo de distribución gratuita dirigida a los médicos es particular pero no único, hubo otras publicaciones similares que se interesaron por la actividad artística contemporánea, recuperarlas es enriquecer el conocimiento de la construcción del sistema del arte en aquellos años.

1967 1^{er} trimestre n° (1-12) Completo

30 ENE 1967 10872

BIBLIOTECA NACIONAL

NOTICIAS MEDICAS

EL PERIODICO DE LA MEDICINA ESPAÑOLA

Año I - Número 1 Jueves, 16 de febrero de 1967 Año I - Número 1
Este periódico no se pone a la venta y se distribuye a todos los médicos de España los lunes y jueves de cada semana

XXXII aniversario del Instituto de Investigaciones Clínicas y Médicas («Clínica de la Concepción»)

El Instituto de Investigaciones Médicas (Fundación «Jiménez Díaz») celebró el pasado día 13 su XXXII aniversario. En las primeras horas de la mañana uno de los capellanes de la Clínica celebró una misa de acción de gracias, a la que asistieron la casi totalidad de los médicos de la institución, acompañados de algunos de sus familiares, así como personal auxiliar, enfermeras y empleados.

Seguidamente, después de la proyección de una película en color, en la que se recogen y divulan los aspectos e instalaciones más sobresalientes de la Fundación, dio comienzo un acto académico presidido por don Carlos Jiménez Díaz. En el transcurso del mismo se expusieron diversas comunicaciones científicas a cargo de los doctores Segovia, Botella y Anaya, de la Clínica Puerta de Hierro; Ortiz de Landázuri y Chordi, de la Universidad de Navarra; y Gilsanz, Albert, Cífuentes, Gómez Orbaneja, Ferrer, Sentís y Sánchez Sicilia, de la Fundación.

Todas las comunicaciones se presentaron sirviéndose de diapositivas y gráficos.

Por la tarde, los doctores llegados de provincias volvieron a la Clínica, donde mantuvieron un cambio de impresiones con los encargados de los Departamentos de su respectiva especialidad.

Por la noche, aireando de trescientas personas se reunieron en una cena de hermandad. Como ya es tradición, sólo asistieron los formados en la Escuela del profesor Jiménez Díaz, acompañados de sus esposas.

Por encima de todo, a su servicio

Nuestro primer Editorial Página 2

EL INTERES "REAL" DE LA CLASE MEDICA

RESULTADOS DE UNA ENCUESTA

Cuando, hace ya más de un año, se empezó a considerar por parte de nuestro departamento editorial la posible realización de una publicación capaz de facilitar a la clase médica española una información lo suficientemente amplia, variada y concisa, a la altura de la creciente complejidad del ejercicio de la moderna medicina, se tomó la decisión de no iniciar el proyecto sin consultar previamente la opinión de los profesionales médicos del país.

La experiencia obtenida con un cierto número de revistas médicas a lo largo de muchos años de continua dedicación y esfuerzo nos llevó a establecer las siguientes características fundamentales:

- Formato, de periódico.
- Periodicidad, cada tres días.
- Número de páginas, veinticuatro.
- Papel de calidad, con impresión bicolor.

(Pasa a la página 18.)

nuevas retribuciones de sanitarios locales

- Reestructuración de la Sanidad Local
- Amortización de plazas durante 1967
- Se declaran a extinguir los cuerpos de Médicos de Casas de Socorro y Hospitales Municipales y de Tocólogos y Odontólogos Titulares

En el «Boletín Oficial del Estado» del pasado 13 de febrero han aparecido los decretos que se esperaban con el desarrollo de la ley especial de Retribuciones de los Cuerpos Sanitarios Locales y con las medidas preliminares para la reforma de la Sanidad Local que se anuncian en la citada ley.

Estimamos de gran interés para nuestros lectores la publicación de las disposiciones contenidas en estos decretos que incluimos en las páginas 14 y 15.

Sumario

	Página
Clinica de la Concepción.	
Profesor C. Jiménez Díaz.	2
A su servicio	2
Insuficiencia cardíaca.	
Prof. A. Fernández Cruz.	4
Cartas al Editor	5
Asma bronquial.	
Profesor C. Gil Turner.	6
Medicina Oficial	8
Asesoría Jurídica	9
Investigación.	
Profesor A. Oehling	10
Fundación Jiménez Díaz	12
Economía	17
Programas de TVE	21
Entrevista	23

Directores: Julio García Peri
Depósito Legal: M-2-553-1967 Redacción: Y
Administración: Mayor, 32 - MADRID-12
Consejo de Ciento, 345 - BARCELONA-7
Impresión: ANTONIO MARÍAS, S. A.
Sánchez Pacheco, 83 - MADRID-3
Copyright 1967 by Julio García Peri, Editor

¿Ha disminuido el prestigio profesional en Alemania?

(Información en página 15)

Fig. 1 *Noticias Médicas. El periódico de la medicina española, núm. 1, 16 de febrero de 1967, portada, Biblioteca Nacional de España, Madrid.*

La información y divulgación de los avances de la medicina ha ido en paralelo al creciente interés de la población que, preocupada por su salud, desea conocer la relación entre ciencia y técnica con las problemáticas y/o necesidades de su propio organismo, más allá de si está sano o enfermo. Si las revistas científicas son el canal de comunicación protocolizada de información sobre descubrimientos, métodos, teorías o nuevas hipótesis, en lo que respecta a las publicaciones de ciencias de la salud han sido particularmente relevantes: de las publicaciones recogidas en el SCI entre 1981 y 1985, el 44 % eran de Ciencias Biomédicas, y en España la pauta era parecida.

Por otro lado, la literatura sobre las Ciencias de la Salud se producía principalmente en revistas.[\[7\]](#) Fueron la fuente principal y más eficaz de la transferencia del conocimiento en los años previos al desarrollo de la televisión que cambió el periodismo científico.[\[8\]](#) A través de diarios y semanarios, tanto si eran de información general como de especialidades, se accedía a un tipo de conocimiento que cada vez era más demandado: los ciudadanos querían saber cómo funcionaba el sistema sanitario, las causas de las enfermedades, los riesgos y peligros derivados de los hábitos o el ambiente, y como evitarlos, etc. En consecuencia, el periodismo sanitario debe ser cuidadoso en evitar generar expectativas irreales ante enfermedades,[\[9\]](#) o provocar urgencias y alarmas excesivas en los diferentes estamentos de la población (Calvo Hernando, 1982: 30-33, 80).

No obstante, y a pesar de lo dicho, el público principal al que iban dirigidas en España en los años setenta y ochenta esas publicaciones era la profesión médica. Según los datos recogidos en los *Anuarios Estadísticos* publicados entre 1971 y 1980 por el Instituto Nacional de Estadística (INE) en relación con el personal sanitario colegiado,[\[10\]](#) en 1970 había en España un total de 99 077, aumentando en 1974 a 115 819 y en 1975 a 148 401.[\[11\]](#) A mediados de los años setenta

apenas existía prensa dedicada a la salud, la ciencia o la política sanitaria en España (Jurado Salvan, 1993: 5), pero en 1973 el Registro Oficial de Empresas Periodísticas tenía censadas aproximadamente 500 publicaciones de temas médicos, farmacéuticos y veterinarios –de ellas al menos la mitad eran de publicación regular–, convirtiéndose en el sector que tenía mayor número de cabeceras en 1979 (Lobo, 1980: 115).

Para llegar al médico los laboratorios se servían de los visitadores, la publicidad directa y las publicaciones médicas y paramédicas donde cabían “desde publicaciones exclusivamente científicas a revistas de chistes, desde revistas de distribución gratuita a publicaciones cuyo envío responde a una previa suscripción” (Lobo, 1980: 112). Existían algunas editoriales que se cimentaban y desarrollaban principalmente en este ámbito. En 1979 las editoriales más importantes eran: Publicaciones Controladas S. A. de Madrid con seis publicaciones entre ellas, *Noticias Médicas* (1967-2011); Ediciones Doyma S. A. de Barcelona, con once revistas entre ellas *Jano* (1971-2011); Lectura y Estudio S. A. (LYE) también de Barcelona que editaba once revistas y controlaba, entre otras, la revista quincenal alemana *Medizinische Klinik* (salía mensualmente con el subtítulo *Clínica médica: la revista mensual para el médico práctico*, 1961-1980); Garsi en Madrid que llevaba ocho revistas; y Eco en Barcelona con siete (Lobo, 1980: 112-116).

Las editoriales trabajaban en estrecha relación con la industria farmacéutica que era la principal anunciante en sus páginas. A este respecto hay que recordar que la publicidad no era un recurso para estabilizar la economía de los proyectos, sino que era el principal instrumento financiero que los sostenía, y el equilibrio financiero de los periódicos se convirtió en un factor determinante.[\[12\]](#) Por otro lado, desde que Émile de Girardin introdujo la publicidad como un componente más del periódico y no solo su principal fuente de financiación, evolucionó en paralelo junto con los medios

gráficos, tanto en lo que se refiere a las técnicas de producción como al diseño. En cuanto a la publicidad farmacéutica, según Félix Lobo, “responde a un patrón uniforme, congruente con la estructura general de sus sociedades y con la particular del mercado de medicamentos”(Lobo, 1980: 101).

El espacio de la publicidad propia de la industria farmacéutica es complejo por la existencia de una normativa y legislación que han ido perfilándose y definiéndose, siendo cada vez más restrictiva. Actualmente existen agencias de publicidad únicamente especializadas en el sector de la salud y los medicamentos. Es interesante tener en cuenta este aspecto, dado que en los años setenta las relaciones entre la cultura y la industria farmacéutica dieron lugar a una publicidad sanitaria que hoy no sería posible, ya que solo tienen cabida en los medios relacionados con la medicina. En aquellos años la industria farmacéutica comenzaba una etapa de fuerte desarrollo y una de las preocupaciones principales fue mejorar la negativa imagen que se había ido formando.

Numerosos laboratorios farmacéuticos trataron de renovarse y les interesaba un lavado de cara. Por este motivo resultaba esencial para la publicidad la búsqueda de soportes adecuados y eficaces y el principal medio de promoción fue la prensa y las revistas médicas. Estos medios fueron utilizados como vía de promoción por el 45 por ciento de los laboratorios farmacéuticos y las recibían el 89 por ciento de los doctores, teniendo en cuenta que desde la publicación del Decreto 1417/1973, de 10 de mayo, sobre la modificación de la Seguridad Social, el sistema no financiaba la publicidad farmacéutica (Lobo, 1980: 107-122).

Julio García Peri consideraba clave el papel de la publicidad como patrocinio de las farmacéuticas a una prensa especializada al servicio del profesional de la medicina. En su opinión era como un vehículo privilegiado para la información y penetración en el mercado:

en este país la formación continuada apenas existe o es muy deficiente. ¿Cómo les va a llegar a los médicos la información? Solo mediante las revistas especializadas pueden estar al día [...] gran parte de los médicos solo se enteran de los nuevos productos mediante este tipo de prensa que reciben en su domicilio (Lobo, 1980: 101).

Sin duda hay que tener en cuenta el impacto de este tipo de prensa. Los profesionales que ejercían en los núcleos urbanos eran a la postre los que tenían el poder de decisión y control en el consumo farmacéutico. Félix Lobo lo valora en estos términos:

dado que el número de médicos por comparación a la población total siempre es reducido, resulta que, a efectos publicitarios, el farmacéutico es un mercado muy concentrado. Promociones iguales a las realizadas en otros mercados producen efectos de saturación incomparablemente superiores (Lobo, 1980: 106).

En este contexto es donde se incorpora el arte y la publicación *Arte: Noticias médicas*, un suplemento cultural del diario médico, que tenía la función de informar y difundir el arte contemporáneo. De hecho, como suplemento cultural, al estar vinculado a una revista médica con gran repercusión, de tirada nacional y que recibían todos los médicos colegiados de manera gratuita, se difundía por todo el Estado, llegando a un público más amplio y no al interesado o especialista en arte contemporáneo, a la par que abría sustancialmente el abanico de posibles lectores de *Gazeta del arte* que se podía adquirir en los quioscos. Así el profesional de la medicina era mediador de una revista de arte, receptor privilegiado de la misma, reforzando la consolidada figura del médico como humanista sensible a la cultura de su tiempo: la imagen del

“doctor” como intelectual, interesado en arte contemporáneo y, posteriormente, como inversor y, finalmente, coleccionista.

Por otro lado, la interrelación de la *Gazeta del arte y Arte: Noticias médicas* desmiente, al menos para el año de 1975, la idea de que este tipo de revista especializada y la información que en ella se daba no traspasó las fronteras de un público especializado en arte, diferenciándose de lo que ocurriría años más tarde según Salvador Viñas. Éste, al hablar de las publicaciones especializadas en los años noventa, es realmente elocuente:

las revistas de historia del arte existen: yo las he visto y doy fe de ello. Sin embargo, es preciso reconocer que su difusión es, como las de todos los campos especializados, muy restringida: localizarlas puede requerir el desplazamiento a una hemeroteca universitaria y algo de paciencia. Casi todas ellas comparten un rasgo: no generan beneficio alguno, porque su circulación es muy escasa; y eso a su vez explica otros tres rasgos llamativos: primero, la frecuencia de aparición de las revistas es muy baja (abundan las revistas cuatrimestrales, semestrales, anuales y bianuales); segundo, casi todas ellas están publicadas por instituciones públicas, como universidades, ministerios o ayuntamientos; y tercero, la vida media de estas revistas es alarmantemente baja (Muñoz Viñas, 1997: 120).

Por último, y en relación con otras revistas que unen medicina y cultura, es significativo que a pesar de que la relación arte y medicina está plenamente aceptada incluso en la actualidad –es casi un lugar común–, lo cierto es que no existe bibliografía sobre esta cuestión. Aunque está aceptado que las publicaciones de arte (revistas, catálogos, libros, etc.) son pilares que representan la materia del historiador, el crítico, el pensador y teórico, como uno de los agentes primordiales del denominado “sistema del arte” (Reyero, 2010:

76), apenas si hay estudios sobre la recepción y todavía se acepta que las revistas de arte son un mundo aparentemente paralelo al de las revistas científicas, pero nada más lejos de la realidad.

Entre las revistas que sacaban las citadas Ediciones Doyma, S. A. de Barcelona, estaban *Jano: medicina y humanidades*, [\[13\]](#) revista semanal que comenzó su andadura el 29 de octubre de 1971, y desde 1972 *Jano: arquitectura, decoración y humanidades* que fue continuada por *Jano arquitectura y Jano. Medicina y humanidades* que todavía tenía una enorme repercusión en el año 1975. Otra publicación interesante fue *Athena: cuadernos de medicina, arte y colecciónismo*, revista editada por Ediciones Cutor S. A. en Barcelona entre 1974 y 1978. En 1975 *Athena* estaba dirigida por Alfonso Quintà Sadurní, el subdirector era Rafael Wirth y contaba con un consejo de redacción compuesto principalmente por periodistas y colaboradores especializados en diferentes ramas: escritores, pedagogos, críticos de arte, catedráticos de estética e historiadores.

No obstante, *Athena* era una publicación profesional de medicina y arte dirigida exclusivamente a la clase médica. La revista contaba con dos números mensuales y, en principio, tenemos que pensar que era gratuita porque no hay rastro del precio en la publicación física. Con respecto a las otras revistas esta tenía un alcance más limitado pues todo su contenido, ya en cuestiones médicas, ya en arte, se refería a Cataluña. Esto no afectó a la publicidad que es toda ella de empresas farmacéuticas: laboratorios Glaxo, Rhodia, Juste Sociedad Anónima Químico-Farmacéutica, Abelló S. A., fábrica de productos Químicos y farmacéuticos, Laboratorios Roger S. A., Merck, Hosbon, Schering Corporation U. S. A., Europharma y Laboratorios LASA. Fueron frecuentes los artículos que aunaban noticias científicas con arte, aunque no únicamente de arte contemporáneo, lo que daba una enorme variedad de contenidos dentro de un mismo número y también contrastes. [\[14\]](#)

Julio García Peri: médico, intelectual y editor

Julio García Peri, nacido de madre venezolana y padre español, tenía la doble nacionalidad estadounidense-española. Estudió medicina en Ginebra y, una vez afincado en España, se colegió como médico ejerciendo también como doctor traductor de inglés y francés. Paralelamente tenía consulta privada como especialista ginecólogo en su domicilio particular, primero en Talavera de la Reina y después en La Moraleja, en Madrid. Dada su proyección internacional y su capacidad de relaciones sociales, pronto se hizo un hueco en la sociedad influyente madrileña; parece que se le ofreció el Ministerio de Sanidad, pero rechazó la oferta. Este gesto, según la información recabada, no fue bien visto por el régimen pero es explicable dado su pensamiento liberal y la experiencia democrática en la que había transcurrido su vida, “un mundo muy distinto” y muy alejado de esa “atmósfera asfixiante” de la vida española, en la que “salir al extranjero no era cosa que estuviese al alcance de todos”, y nos servimos de la experiencia vital de Valeriano Bozal (1992: 10).

La iniciativa editorial de García Peri fue una empresa personal donde proyectó su visión y se marcó los retos. El punto de partida fue la imprenta de propiedad paterna, pero pronto se modernizó e incorporó el offset: en Artes Gráficas F.[icheros] M.[édicos], S. A. –domiciliada en la calle Francisco Gervás, 8 y 10 de Alcobendas (Madrid)–, se llevaron a cabo todas sus publicaciones además de encargos a particulares.[\[15\]](#) A partir de 1967 comenzó a publicar *Noticias Médicas*, cabecera que le puso en contacto con el mundo de las artes gráficas de los años sesenta y con el mundo periodístico y editorial. Esta actividad fue progresivamente distanciándole de la práctica de la medicina para convertirse definitivamente en empresario con la creación y dirección del grupo Publicaciones Controladas S. A.[\[16\]](#)

García Peri era consciente, consecuente y comprometido con su contemporaneidad. En un primer momento siguió con el trabajo familiar y editó los *Ficheros Médicos*,[\[17\]](#) pero rápidamente amplió horizontes publicando *Noticias Médicas* que será una de las cabeceras de bandera hasta la liquidación de la empresa en 1976 (fig. 1). Su proverbial curiosidad y nivel cultural, sus contactos y conocimientos del ámbito de la medicina, así como su capacidad para acometer el importante patrocinio publicitario de la industria farmacéutica, fueron los pilares sobre los que asentó su actividad. Fue la publicidad la que sustentó en gran medida todas sus publicaciones,[\[18\]](#) sin duda le ayudó a crecer llegando a reunir un amplio número de cabeceras, algunas de ellas como *Noticias Médicas* de distribución gratuita.

Según Félix Lobo, en 1973 el grupo de Publicaciones Controladas S. A. lanzaba veinticuatro revistas gratuitas y nueve revistas por suscripción (Lobo, 1980: 115).[\[19\]](#) Por nuestra parte, las publicaciones dedicadas a cuestiones médicas y farmacéuticas localizadas se acercan a la treintena, pero hay constancia de que algunas que se proyectaron parece que nunca llegaron a tener realidad, por ejemplo, *Sofrología Médica Internacional* en 1972.[\[20\]](#) Este año se consolidó el ritmo de nuevas publicaciones como se puede ver en la siguiente tabla:

Publicaciones periódicas de tema biomédico y farmacéutico (Publicaciones Controladas S.A.)

Años	Cabecera	ISSN/ D. Legal	Observaciones
1967-1975	Noticias médico-Veterinarias	ISSN 0172-8822	Elwert (Maburgo) figura como editor*
1967-1976	Noticias Farmacéuticas: el periódico de la farmacia española	ISSN 9916-4434	
1967-1976	Medicina de Madrid	ISSN 0025-780X	
1967-2011	Noticias Médicas: el periódico de la medicina española	M-16410-1967 D. Legal Madrid	
1968-1970	Actos Médicos	ISSN 1131-2424	
1968-1993	Patología: órgano de la Sociedad Española de Anatomía Patológica	ISSN 0031-3106	
1969-1972	Visita Médica	ISSN 1131-0995	
1969-1972	Mundo hospitalario: el periódico de la medicina española	ISSN 0027-3317	
1969-1974	Chemicrónica Madrid	ISSN 1131-4274	
1969-1975	Schweizerische Medizinische Wochenschrift (Revista semanal de medicina suiza)	ISSN 1131-0073	
1969-1976	Sevilla Médica	ISSN 1131-0200	
1971	Málaga	ISSN 0212-8500	
1971-1974	Índice de actualidad farmacológica	ISSN 0212-0887	
1971-1975	Actualidad terapéutica mensual	ISSN 0211-5867	Continuación de Índice mensual de especialidades farmacéuticas
1971-1977	Mundo pediátrico: el periódico de la pediatría española	ISSN 1886-2373	
1972	Guía Médica de Madrid	ISSN 0302-4253	
1972	Mundo Médico de Madrid	ISSN 1132-4384	
1972	Noticias médicas. Actividades científicas de las instituciones sanitarias	ISSN 1577-3485	
1972-1974	NM Especial domingo	ISSN 1137-7585	Continuada por Noticias médicas. Suplemento dominical
1972-1975	Acta Médica del Distrito Universitario de Salamanca	ISSN 1131-155X	
1972-1975	Medicina galaco-astur: órgano oficial de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Distrito	ISSN 0213-0882	
1972-1976	Cirugía Cardiovascular	ISSN 1131-1207	
1973-1975	Noticias médicas. Economía médica	ISSN 1575-9156	
1974-1976	Acta reumatológica Madrid	ISSN 0377-8185	Continuada por Acta reumatológica y balneoterapica
1974-1976	Avances de medicina interna	ISSN 0304-873X (no válido: 0404-3936)	
1975	Revista de sexología médica	M-12755-1974 D. Legal Madrid	
1975-1976	Investigación Pediátrica: revista internacional de investigación clínica de laboratorio y de desarrollo	ISSN 0378-1879	
1975-c.1984	Noticias médicas. Suplemento dominical	ISSN 1132-4414	Continuación de NM Especial domingo

El prestigio de García Peri en este medio profesional fue creciente. Fue nombrado vicepresidente de la Asociación Española de Prensa Técnica y en mayo de 1975 fue elegido presidente de la Junta directiva de la Agrupación de Publicaciones Sanitarias. En la noticia donde se comunicaba este hecho, que se acompañaba de un retrato dibujado (fig. 2),

se añadía: “García Peri es una relevante personalidad empresarial en un amplio sector de publicaciones y recientemente ha intervenido como representante español en un Congreso celebrado en Ámsterdam del Comité Internacional de Prensa Periódica”.[\[21\]](#)

Pero García Peri pronto trascendió la temática médica y farmacéutica dando inicio a una labor editorial de amplio espectro que generó equipos de redacción de muy diversa índole. La parca información conservada dificulta saber exactamente cuántas cabeceras llegó a publicar, pero un repaso por las registradas da una idea de la amplitud de miras del empresario. Más allá de la temática biomédica y farmacéutica se han podido localizar 29 cabeceras entre 1967 y 1976, aunque de nuevo hay constancia de que se solicitaron más: por ejemplo, el semanario deportivo *A Punto*, cuya finalidad sería “informar de las actividades de los distintos deportes” como “fútbol, baloncesto, natación y el resto de deportes”, cuya tirada se preveía que fuera de 10.000 ejemplares.[\[22\]](#) Las que se han podido rastrear se enumeran cronológicamente en el siguiente cuadro:

Publicaciones periódicas de temática cultural diversa (Publicaciones Controladas S.A.)

Años	Cabecera	ISSN/D. Legal
1967-1969	Diario SP	ISSN 2487-3705 (erróneo: 9968-9502)
1967-1976	Nuevo Diario ND	ISSN 2487-3071 (erróneo: 9968-8042)
1967-c.1974	<i>Historias para no dormir</i>	M-2555-1967 /M 1815-1967 D. Legal Madrid
1969	Nivel. El diario Nacional de la Mañana	ISSN 2488-0396 (erróneo: 9974-0729)
1970-1973	Selecciones internacionales de caza y pesca	ISSN 2480-2204 (erróneo: 9957-0432)
1972	Kiosko: publicación exclusiva para los distribuidores de prensa y libros	M-23012-1972 Depósito Legal Madrid
1972	Tele siete	M-0274-1972 Depósito Legal Madrid
1972-1973	Los Españoles: semanario de información	M-27226-1972 Depósito Legal Madrid
1973-1974	Carátula Teatro Benavente	ISSN 2483-5080 (erróneo: 9940-3749)
1973-1974	Carátula Teatro Club	ISSN 2483-5099 (erróneo: 9940-3757)
1973-1974	Carátula Teatro Comedia	ISSN 2483-5137 (erróneo: 9940-3811)
1973-1975	Carátula Teatro Beatriz	ISSN 2483-5072 (erróneo: 9940-3730)
1973-1975	Carátula Teatro Eslava	ISSN 2483-5145 (erróneo: 9940-382X)
1973-1975	Carátula Teatro Figaro	ISSN 2483-5153 (erróneo: 9940-3838)
1973-1975	Carátula Teatro Infanta Isabel	ISSN 2483-5161 (erróneo: 9940-3846)
1973-1975	Carátula Teatro Maravillas	ISSN 2483-517X (erróneo: 9940-3854)
1973-1975	Carátula Teatro Marquina	ISSN 2483-520X (erróneo: 9940-3919)
1973-1975	Carátula Teatro Martín	ISSN 2483-5218 (erróneo: 9940-3927)
1973-1975	Carátula Teatro Valle Inclán	ISSN 2486-8655 (erróneo: 9974-0915)
1973-1975	Carátula Teatro Arlequín	ISSN 2483-5056 (erróneo: 9940-3714)
1973-1975	Carátula Teatro Arniches	ISSN 2483-5064 (erróneo: 9940-3722)
1973-1976	Carátula Teatro Alcázar	ISSN 2483-632X (erróneo: 9940-9801)
1973-1976	Gazeta del Arte. Exposiciones y subastas	ISSN 2485-6037 (erróneo: 9952-6891)
1974	Carátula Teatros de Madrid	ISSN 2483-5226 (erróneo: 9940-3943)
1974-1976	Doblón. Semanario de economía e información general	ISSN 2484-7607 (erróneo: 9947-3488)
1975-1976	Arte: Noticias Médicas	
1975-1976	Historia Internacional	ISSN 2485-9036 (erróneo: 9951-8074)
1976	Realidades. Semanario de Información General	M-4737-1976 D. Legal Madrid
1976	Díario Económico	M-4736-1976 D. Legal Madrid

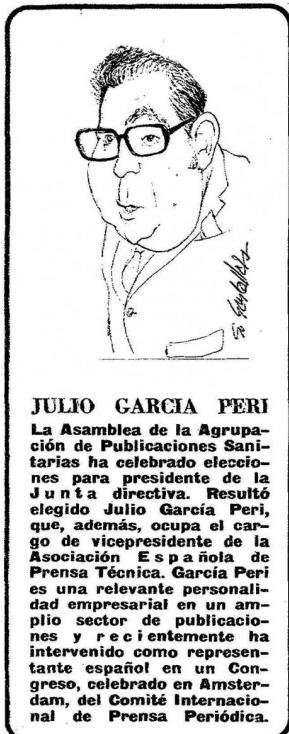
Fuente: Catálogo de publicaciones colectivas y Biblioteca Nacional de España.

En la diversidad temática se puede ver un reflejo de la personalidad de García Peri y su interés por la actividad cultural: destaca el impulso que dio a las publicaciones sobre la cartelera teatral en Madrid a partir de 1973; la colaboración con Narciso Ibáñez Serrador compilador de *Historias para no dormir* que vio la luz entre 1967 y 1974; los intentos que parecen malogrados de revistas informativas sobre televisión (*Tele siete*) y la dirigida a los distribuidores de prensa y libros (*Kiosko*), etc.

En algunas de las publicaciones se solicitó el ISSN, en otras el Depósito Legal, en algunas ambos, probablemente porque eran

publicaciones por entregas más que publicaciones periódicas. Tal es el caso de *Los españoles*, una publicación de fascículos colecciónables que comenzó en septiembre de 1972 –la primera entrega se puso a la venta el día 29–, y estaba dirigida por Victoriano Fernández Asís. En total salieron 28 fascículos, el primero, dedicado a Franco, lo escribió José María Sánchez Silva historiador que había participado en el guion del documental hagiográfico *Franco ese hombre* de 1964 en el que se trató de “ofrecer una forzada dimensión humanizada del antiguo héroe” para celebrar los “25 años de paz” (Quintana, 2002-2003: 176); [\[23\]](#) ese retrato tuvo continuidad en esta entrega titulada *Franco íntimo*. [\[24\]](#)

Todas las publicaciones estaban sujetas al control de la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD), organismo constituido el 20 de octubre de 1964 y encargado de verificar las cifras de tirada de los medios impresos españoles con la finalidad de proporcionar herramientas de medición eficaces a las agencias de publicidad y sus anunciantes. Como explica Eusebio Serrano, hasta esa fecha, los únicos datos disponibles sobre la divulgación de las publicaciones periódicas eran los que suministraba la Dirección General de la Prensa, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, los cuales se elaboraban a partir de las cifras que proporcionaban los mismos editores a la Institución San Isidro (Durández y Serrano, 2005: p. 9). Los primeros controles de difusión se llevaron a cabo en mayo de 1965 y los resultados se daban a conocer a través de un boletín. Aunque algunas publicaciones rechazaron este tipo de control de la OJD, las publicaciones del grupo editorial de García Peri lo solicitaron al comprender que se trataba de una institución al servicio de la publicidad, entendiendo esta como un elemento fundamental de la economía y de la propia expansión y desarrollo del medio informativo.



JULIO GARCIA PERI

La Asamblea de la Agrupación de Publicaciones Sanitarias ha celebrado elecciones para presidente de la Junta directiva. Resultó elegido Julio García Peri, que, además, ocupa el cargo de vicepresidente de la Asociación Españo de Prensa Técnica. García Peri es una relevante personalidad empresarial en un amplio sector de publicaciones y recientemente ha intervenido como representante español en un Congreso, celebrado en Amsterdam, del Comité Internacional de Prensa Periódica.



Fig. 2 Retrato de Julio García Peri, *Blanco y Negro*, 5 de mayo de 1975, p. 17, Archivo ABC.

Fig. 3 Aurelio Delgado, Julio García Peri, Luis Ángel de la Viuda y Juan F. Puch en la cena ofrecida por *B y N* a Adolfo Suárez, *Blanco y Negro*, 19 de julio de 1975, p. 11, Archivo ABC.

Una parte importante de la actividad de García Peri era la sociabilidad (fig. 3).[\[25\]](#) Por su personalidad cosmopolita y el carácter cordial y entusiasta tuvo acceso a todo tipo de personalidades destacadas incluidas aquellas que eran significadas, como el Marqués de Villaverde con quien compartía profesión, o los responsables del Ministerio de Información y Turismo.[\[26\]](#)

De todas las aventuras editoriales de impacto político la más sonada fue *Nivel*. *El diario nacional de la mañana* que se pretendió que fuera gratuito,[\[27\]](#) pero finalmente se fijó el precio en 3 pesetas (fig. 4).[\[28\]](#)

Nivel, cuyo referente periodístico era el diario francés *Le Monde* con el que se estableció un acuerdo para compartir

contenidos, estuvo en la calle solamente unas horas el 31 de diciembre de 1969. Fue una de las víctimas del cambio de gobierno que trajo el cese de Manuel Fraga Iribarne en octubre de 1969 como ministro de Información y Turismo y el nombramiento de Alfredo Sánchez Bella, quien puso fin a la “tímida apertura” que significó la ley de Prensa de 1966, “para regresar a un oscurantismo digno de etapas anteriores” (Pizarroso Quintero, 2001: 90). El director del periódico, Manuel Martín Ferrand, rememoraba lo ocurrido desde las páginas de *Diario 16* el 30 de diciembre de 1994 con motivo del 25 aniversario de su “nacimiento y muerte”:

Fue una iniciativa de un editor genial, García Peri, prematuramente desaparecido, que, hambriento de futuro, creyó llegado el momento –i1969!– de avanzar por el camino de la libertad de expresión. Me contrató para dirigir el invento a través de un anuncio en la Prensa y según los métodos de selección de personal más tópicos. “Sólo haremos un periódico normal, lejano del franquismo –decía Julio García Peri– si funcionamos con normalidad empresarial y profesional”.

Esos tiempos nuevos se reflejaban también en el diseño del periódico, estuvieron involucrados Onésimo Anciones y Julio Alonso; este último sería el responsable, junto a Reinhard Gáde, de diseñar unos años más tarde el diario *El País*, [\[29\]](#) donde finalmente también recabaron algunos de los involucrados en *Nivel*. [\[30\]](#)



Fig. 4 Nivel el diario nacional de la mañana, núm. 1, 31 de diciembre de 1969, portada, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

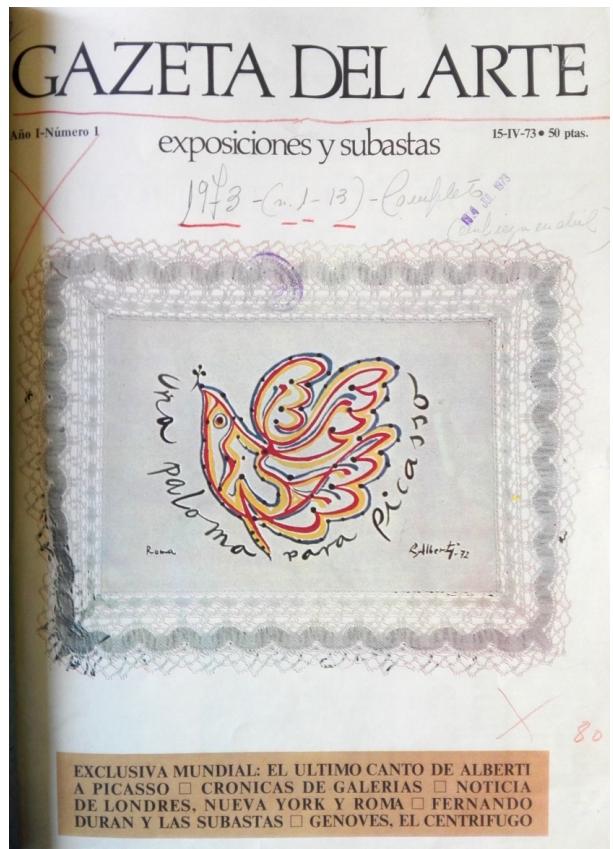


Fig. 5 Gazeta del arte, núm. 1, 15 de abril de 1973, portada, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

El 15 de abril de 1973 salía a la venta el primer numero de *Gazeta del arte* (fig. 5), publicación quincenal “sobre el arte y sus fenómenos económicos y sociales” que constaba de “32 páginas en gran formato y a color para los interesados espectadores de un mundo agitado en el que es importante tener ideas claras y puntual de información”. Para los editores con *Gazeta del arte* se había “comenzado a escribir la nueva historia del arte”.^[31] Según informaba ABC, la revista venía “a llenar no ya el hueco de su periodicidad más próxima –la quincena–, sino del contenido” al tratar la actualidad con “especial atención por las exposiciones y subastas”.^[32]

Desde 1968 hasta 1974 Publicaciones Controladas S. A. también se ocupó de publicar libros, principalmente obras de carácter médico,^[33] aunque las hubo de rabiosa actualidad: José María

García, *Comedia Urtain* (1972); *Raphael-Natalia: la boda del silencio* (1972); Jesús Hermida, *Apolo: un bozal a las estrellas* (1973); César Pérez de Tudela, *S.O.S. en el Naranjo de Bulnes* (1973); Salvador Salazar, *Secuestro aéreo* (1973); y Apuleyo Soto y José Caverio, *Los más ricos del mundo* (1973). Pero finalmente la actividad se centró en las publicaciones periódicas.

El 19 de septiembre de 1974 el *B.O.E.* anunciaba la inscripción en el Registro de Empresas Periodísticas de las publicaciones *Doblón* y *Realidades*, solicitada por Publicaciones Controladas, S. A., ambas dirigidas por José Antonio Martínez Soler, hasta entonces redactor jefe de *Cambio 16*. La primera sería semanal, con un formato de 21,5 x 28,5 cm, contaría entre 64 y 96 páginas, el precio 50 pesetas y la tirada ascendería a 10 000 ejemplares. La finalidad de la publicación era:

Informar a los lectores sobre todos los temas de actualidad y en especial los de carácter económico, dentro de la evolución coyuntural nacional e internacional, contribuyendo, tanto en los temas generales como en los económicos, a una mejor información, dentro de los límites que marcan las Leyes y disposiciones vigentes. Comprenderá los temas de: Actualidad general, Noticias y todos los aspectos económicos nacionales y extranjeros, Legislación, Mundo de las Empresas, Temas socioeconómicos y culturales y Cuestiones financieras.

En cuanto a *Realidades*, su periodicidad sería mensual, el formato un poco más rectangular (21 x 28 cm), el número de páginas 80, el precio 75 pesetas y la tirada ascendería a 25 000 ejemplares. El objetivo de los contenidos se refería así:

Informar de actividades y hechos culturales, artísticos, científicos y de actualidad, con el propósito de ofrecer una publicación amena que contribuya a ampliar los conocimientos sobre estos aspectos reunidos en una sola revista tratada desde un prisma objetivo, veraz y

científico, con el debido respeto a la moral y a las personas e Instituciones. Comprenderá los temas de: Cultura, Arte, Ciencia y Actualidad.[\[34\]](#)

Pero los planes iniciales cambiaron. Efectivamente *Doblón* comenzó su andadura en septiembre de 1974 y hubo un acto de presentación el 18 de octubre al que asistieron “personalidades de las finanzas y las empresas, así como un elevado número de periodistas”.[\[35\]](#) *Realidades* se demoró y finalmente se nombró director a Guillermo Luis Díaz Plaja. En contrapartida José Antonio Martínez Soler fue nombrado director de la revista mensual *Historia Internacional* cuyo primer número salió el 1 de abril de 1975; en esta también colaboraba el equipo de *Doblón* y pronto también hubo incidencias con el Juzgado de Orden Público.[\[36\]](#)

La vida de *Realidades* comenzó con el número 0 de enero-febrero de 1976.[\[37\]](#) Era un “avance de la imagen de la revista”, compuesto por con un sumario de contenidos aleatorios organizados en los siguientes epígrafes: política, sociedad, economía, internacional y cultura. En esta última sección, además de Luis Cernuda, Machado, Brecht y “Una visión del Vietnam”, se daba el artículo “El tiempo de Alberto”, ese referente silenciado de la vanguardia muerto en el exilio en 1962; finalmente el precio se fijó en 50 pesetas el ejemplar. Como se puede ver ni el precio, ni los contenidos, se atenían a lo publicado en el *B.O.E*. El primer número salió la semana del 12 al 18 de marzo, pero la vida de la publicación fue corta.

Guillermo Luis Díaz Plaja ha sido definido por aquellos que reivindican su legado como “viajero, hombre puente entre culturas (catalana y castellana, hispanoamericana y universal), profesor, divulgador y gestor cultural”.[\[38\]](#) Pero parece que también estaba interesado en la industria farmacéutica, al menos firmó el “Informe sobre la industria farmacéutica española”, publicado en *Actualidad económica*.[\[39\]](#) Es posible que esta temática le acercara a García Peri, pero

no parece que la relación fuera muy buena, al menos eso cabe deducir de lo ocurrido con la revista que coincidió con el declive y fin de Publicaciones Controladas S. A. El conflicto con la redacción a las diez semanas de su inicio acabó con el despido del director, del subdirector Félix Santos y de Félix Bayón redactor jefe; la noticia se publicó en *La Vanguardia*, [\[40\]](#) *ABC*, [\[41\]](#) *Blanco y Negro* y *El País*. [\[42\]](#)

Más allá del conflicto laboral con la plantilla –cinco redactores, confeccionador, secretaria de redacción, fotógrafo y botones–, la realidad es que la revista no había cumplido las expectativas y resultaba excesivamente gravosa. Según César Alonso de los Ríos hubo falta de previsión:

Que se lanzara a la calle un semanario en unos momentos de gran competencia (coincidía con el cambio de periodicidad de “Cuadernos para el Diálogo”), sin una publicidad suficiente, sin una promoción suficiente, con unas tiradas iniciales tan bajas (treinta mil ejemplares y posteriormente 18 mil) [\[43\]](#) que de hecho imposibilitaban que el semanario cubriera el mercado. Es decir, desde el principio daba la impresión que “Realidades” era un producto congelado comercialmente.

El nuevo semanario, entre tanto, se perfilaba número tras número como un órgano crítico, escrito con toda la libertad que es posible en estos momentos, bien escrito, a la búsqueda de esos lectores crecientes en nuestro país que en términos generales podríamos calificar de democráticos. Pero, ¡ay! Quien deseaba adquirirlo debía apresurarse, porque resultaba difícil encontrarlos en los quioscos (Ríos, 1976: 17).

Fue Martín Ferrand, recientemente nombrado vicepresidente de Publicaciones Controladas S. A., quien hizo frente al problema: reajuste drástico del presupuesto con una reducción

del 85 por ciento; prescindir de los colaboradores y reducir a la mitad las páginas, quedando en dieciséis. Según se explicaba en *Blanco y Negro* la empresa pensaba que

el problema de Realidades no se debe a una saturación del mercado, sino al hecho de que “no ha encontrado un sitio”. Para hallarlo se producirán unos cambios que serán de la competencia del nuevo director, «estamos al habla con tres profesionales». Con respecto a los rumores que hablaban de la desaparición del semanario, el señor García Peri, presidente del Consejo de Administración lo desmintió rotundamente.[\[44\]](#)

El 2 de septiembre Pilar Urbano informaba sobre lo mucho que había afectado la “inestabilidad económica” a la empresa editorial de García Peri, aunque este último se mostraba todavía optimista: “De suspensión de pago nada –me dice–. De suspensión de plantilla, nada. De cierre, nada. Dificultades tenemos desde que empezamos..., pero seguimos en la brecha”.[\[45\]](#) Pero seis días más tarde la empresa hacía suspensión de pagos declarando “un activo de 772 millones de pesetas y un pasivo de 556 figurando como principales acreedores el Banco Coca (con 353 millones), y el Banco Hipotecario (con 12)”. En ese momento había en plantilla 378 personas de carácter fijo, un centenar de colaboradores y, según se dice en las mismas fuentes, se editaban “dieciséis revistas de especialidad médica, los semanarios *Doblón* y *Gazeta del Arte*, *Diario Económico* e *Historia Internacional*, así como una serie de anuarios”.[\[46\]](#) Es decir, *Realidades* ya se había suspendido definitivamente. Sobre la causa de la suspensión, la empresa alegaba “el incesante aumento de las materias primas de las publicaciones y las restricciones de los créditos bancarios; en la correspondiente memoria se recuerda que el semanario *Doblón* adoptó una actitud favorable a la nacionalización de la gran banca”.[\[47\]](#)

Noticias Médicas: el periódico de la medicina española y Gazeta del arte: exposiciones y subastas

Noticias Médicas fue el primer diario médico que se publicó en Europa (fig. 2), era un periódico gratuito y constituyó el auténtico motor de la actividad de García Peri. Se comenzó a realizar en el taller familiar con máquinas de componer en frío, empleándose una rotativa Cottet-Marinoni para la impresión pero también fueron pioneros a nivel nacional al utilizar la fotocomposición y el offset para la producción del periódico.[\[48\]](#) Comenzó siendo de una periodicidad de dos números por semana (lunes y jueves), pero el 16 de septiembre de 1969 se transformó en diario y alcanzó los 50.000 ejemplares de tirada, siendo el primer rotativo de postguerra en no hacer descanso semanal, solo el estival (agosto). La distribución sin coste para el receptor fue factible por los contratos de publicidad con los laboratorios farmacéuticos; la expansión internacional que tuvieron estas empresas en los años setenta, destacando las estadounidenses como Pfizer, dio pie a iniciativas de propaganda cuyo objetivo era llegar al colectivo médico a nivel mundial.

Editado y dirigido por Julio García Peri, cada número constaba de veinticuatro páginas impresas a dos tintas (negro y magenta) en papel prensa mejorado. Desde finales de 1972 se acompañaba el periódico de un suplemento que tuvo un gran éxito, *Noticias Médicas Especial Domingo*, pues concitó un interés comercial que se tradujo en un elevado contenido de publicidad de objetos de alto standing: coches, joyas, relojes, etc. En abril de 1975 se incorporó el suplemento de arte contemporáneo *Arte: Noticias Médicas*, que duró por lo menos hasta enero de 1976 (el 24 de ese mes se fecha el último localizado, fig. 6). La idea era ofrecer nuevo contenido e información de una manera atractiva, pero según las fuentes consultadas el suplemento era consecuencia de las propias inquietudes, intereses y sensibilidad de García Peri.

ARTE NOTICIAS MEDICAS



LA PINTURA ONIRICA DE VAN DER LOO □ PINTORES
ESPAÑOLES DE HOY: ORCAJO □ PINTORES EUROPEOS: JAN
BALET □ EL ESPACIO GENEROSO DE ORTIZ DE ELGUEA

Fig. 6 Arte: *Noticias Médicas*, 24 de enero de 1976,
portada, colección particular.

Está todavía por estudiar todo lo que rodeó a la publicación *Noticias Médicas*, pero fue una parte esencial en la sociabilidad empresarial de García Peri, quien en el primer

aniversario del periódico instituyó el “Premio Noticias Médicas”, dotado con 100 000 pesetas, y cuyo fin era “galardonar a los autores de trabajos publicados en prensa, radio o televisión nacionales y en los que se exaltara el prestigio y la presencia del médico en la sociedad española actual”.[\[49\]](#) Desde la primera convocatoria la entrega se convirtió en un acto social y en el jurado concurrían personalidades de la medicina, del medio académico, periodistas de prestigio y escritores. Por ejemplo, en la primera convocatoria entre otros actuaron de jurado: el investigador y doctor especializado en ginecología y obstetricia José Botella Llusiá; el médico, periodista y literato Luis Ponce de León; los escritores Ignacio Aldecoa y Narciso Ibáñez Serrador; el periodista Emilio Romero y García Peri; el galardón recayó en Manuel Alcántara por el artículo “Tiene que ser mío” publicado en el diario *Arriba*.[\[50\]](#)

En la siguiente convocatoria se otorgó el premio a Alfonso Paso por su artículo “Dos Posturas”, la cena se celebró en el Hotel Meliá de Madrid y el jurado lo compusieron: Eloy López García, director de la Fundación “Jiménez Díaz”, el catedrático de Clínica Médica de la Universidad de Barcelona, Agustín Pedro-Pons; el escritor José María Gironella; Bartolomé Mostaza, director de la Escuela Oficial de Periodismo; Narciso Ibáñez Serrador, Manuel Alcántara y García Peri. En esta ocasión se dio otro galardón, el “Premio profesional Noticias Médicas” que se entregó al Doctor Ruiz Heras; y el Director General de Cultura Popular y Espectáculos, Carlos Robles Piquer, pronunció un discurso sobre “la hermandad entre las Letras y la Medicina”.[\[51\]](#)

Otra iniciativa vinculada a *Noticias Médicas* fue la de “personaje del mes” que tenía un acento más político, ya se comentó la relevancia de la sociabilidad con la clase política para la empresa Publicaciones Controladas S. A. Por ejemplo, el personaje del mes de abril de 1975 fue Enrique de la Mata Gorostizaga, de quien hizo un panegírico “sobrio y feliz” el

propio Julio García Peri, auténtico anfitrión pues ofreció el almuerzo al homenajeado en su residencia junto a “una selección de eminencias de la Medicina”.[\[52\]](#)

De carácter y contenido muy distinto, pero también prensa especializada consecuencia de la iniciativa personal de García Peri fue *Gazeta del arte: exposiciones y subastas*. Dedicada al arte en la contemporaneidad la publicación iba dirigida a un público específico pero también diverso: artistas, galeristas, críticos, coleccionistas, interesados y profesionales del arte contemporáneo, estudiosos, etc. Del diseño de la revista se encargó el pintor Onésimo Anciones, otro de esos nombres que se ha situado en los márgenes del archivo a pesar de que fue constante su presencia en los medios de comunicación impresa.

Anciones fue periodista aficionado y entre sus iniciativas juveniles se cuenta haber sido el editor del periódico de Medina del Rioseco *La Murciélagos*. Estudió bellas artes en Valladolid y Madrid, y amplió sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de París. A su regreso fundó el grupo *Pintores Castilla 63* y en 1970 obtuvo la beca de la Fundación March (Pizarro, 2012).[\[53\]](#) Como pintor trabajó por igual el óleo, el temple y la acuarela, se dedicó principalmente a los géneros del retrato,[\[54\]](#) el paisaje[\[55\]](#) y la naturaleza muerta. Una de las actividades principales fue el diseño. Fue el diseñador de diferentes periódicos como *Noticias Médicas* y el malogrado *Nivel*, pero también del mítico diario *Madrid*, la actualización del diario *Pueblo*, y las revistas *Posible* y *Cambio 16*.[\[56\]](#)

Anciones diseñó el número cero de *Gazeta del arte* estableciendo la línea, estructura y distribución de contenidos. Hizo una maqueta en la que estaban dibujadas hasta las ilustraciones e hipotética publicidad. Seguidamente se solicitó el permiso de publicación en el registro oficial del periodismo.[\[57\]](#) La empresa editora era *Publicaciones Controladas S. A.*, la redacción se estableció en el número 9 de la calle Orense de Madrid, pero la administración se llevaba en la sede de la empresa (Sánchez Pacheco), donde

estaba también domiciliada la distribuidora inicial, Distrisa, que fue sustituida por Sarpe-Distribución que tenía oficina en Madrid y Barcelona; pero finalmente se hizo cargo de ella la propia empresa Publicaciones Controladas S. A.

Gazeta del arte: exposiciones y subastas vio la luz el 15 de abril de 1973 y acompañó su lanzamiento con la publicación de carteles [\[58\]](#) y la inserción de anuncios en la prensa; se fijó el precio en 50 pesetas el número ordinario y 100 el extraordinario que quedaban fuera de la numeración correlativa de la publicación. [\[59\]](#) Comenzó siendo una publicación quincenal, pero pasó a ser semanal a partir del número 45, del 30 de noviembre de 1975, permaneciendo con esta periodicidad hasta el final; el último número salió el 11 de julio de 1976. Como el resto de las publicaciones del grupo editorial, también tenía un descanso estival. La tirada era de 40 000 ejemplares de cada número y podía suscribirse anualmente en territorio nacional y extranjero. [\[60\]](#)

Tomó las riendas de la publicación Manuel Martín Ferrand como productor ejecutivo, la dirección la asumió Benito Hernández Rodríguez y Joaquín Castro Beraza se incorporó en calidad de jefe de redacción. En el número 24, de 15 de junio de 1974, se informó que Martín Ferrand abandonaba el proyecto "por necesidades de mayor dedicación" al periódico *Diario de Barcelona* del que era director, quedando al frente sólo Benito Hernández quien falleció el 29 de agosto de ese año. A partir del número 28, del 30 de septiembre de 1974, hasta el número 40, del 30 de marzo de 1975, Carlos José Costas fue el director, siendo sustituido por Martín Ferrand que se mantuvo en el puesto hasta el cese de la publicación en 1976.

El equipo de redacción de los primeros números de *Gazeta del arte* estaba a cargo de Antonio Bernabeu, Carlos Luaces y Fernando Poblet, este último fue sustituido por Miguel A. Fernández. Tenía corresponsales en París, Londres, Roma y Nueva York, y entre los colaboradores se encontraban: Vicente Aguilera Cerni; [\[61\]](#) el malogrado crítico de arte y escritor

Santiago Amón, que perteneció al grupo fundador de *El País*; [\[62\]](#) Carlos Areán con anterioridad a su nombramiento como director del Museo Español de Arte Contemporáneo; [\[63\]](#) Raúl Chávarri, auténtico apasionado de la nueva pintura española; Manuel Vicent; Daniel Giralt-Miracle..., y Eduardo Westerdahl, director de la *Gaceta del arte* (1932-1936), revista de vanguardia, auténtico hito en el panorama artístico español anterior a la Dictadura, con la que claramente se quería vincular la publicación de García Peri, reforzando su alineamiento con la modernidad cosmopolita. Además de los citados la publicación contó con relevantes aportaciones puntuales de muy diversa índole como Camilo José Cela o Javier Viar, presidente del Colegio Oficial de Farmacéuticos de Bizkaia (1982-1988) además de poeta, novelista, crítico de arte, comisario y crítico de arte desde 1972. [\[64\]](#)

Desde el primer número, *Gazeta del arte* se caracterizó por la excelente calidad del papel y de las reproducciones de obras de arte, características que compartía con *Arte: Noticias Médicas*. El formato casi tabloide evidencia el deseo de los editores de alinear la revista en la literatura de prensa –algo impensable en el medio académico donde por entonces tampoco cabía la contemporaneidad–, pero a la vez la diferenciaba de las publicaciones contemporáneas, incluidas las de carácter médico como *Athena y Jano*, que eran de menor tamaño. La estructura y organización de contenidos que se dio en el primer número se mantuvo con apenas alteraciones hasta su cese.

En lo que respecta a la tipografía, aunque hubo algunos cambios, destaca el uso de la fuente Times, diseñada por Stanley Morison en 1931 por encargo del periódico londinense *The Times* y que con el tiempo se generalizó más allá de su uso en las publicaciones de prensa. En el diseño se emplearon las directrices que eran comunes en el resto pero utilizando recursos propios de los magazines: grandes fotografías a todo color algunas de ellas a sangre y capitulares de gran cuerpo y

los textos se distribuyen en páginas de tres a cinco columnas. Pero si algo destaca al ojear la revista es la relevancia de la publicidad, ocupa el cincuenta por ciento del espacio y era el primer medio de financiación. Desde el principio, *Gazeta del arte* contó con publicidad de las galerías de arte que daban a la vez noticia de las exposiciones que celebraban y también fue otra constante la presencia de las casas de subastas. Por el contrario, hay casi una total ausencia del patrocinio farmacéutico: solo estuvo presente en los números que coinciden con el abandono de Martín Ferrand hasta el fallecimiento de Benito Hernández Rodríguez.[\[65\]](#)

Con motivo del primer aniversario, abril de 1974, y ya con veintidós números publicados, dedicaron un extraordinario a Pablo Picasso (fig. 7),[\[66\]](#) auténtico hito de modernidad y del arte por entonces, además de figura de interés para el propio régimen franquista (Martínez Novillo, 2017: 313-362). En este número se hacía evidente la satisfacción del equipo de redacción de *Gazeta del arte* al cumplir el primer año. Según sus propias declaraciones:

*la labor de informar y orientar en una materia que, como la artística, entra una obvia dificultad. El esfuerzo editorial que entraña *Gazeta del arte*, limitada como todo el mundo sabe a una sola vertiente de las bellas artes, las artes plásticas, se ha visto compensado por la buena acogida que la revista tuvo de inmediato entre los lectores y amantes del arte en general.*

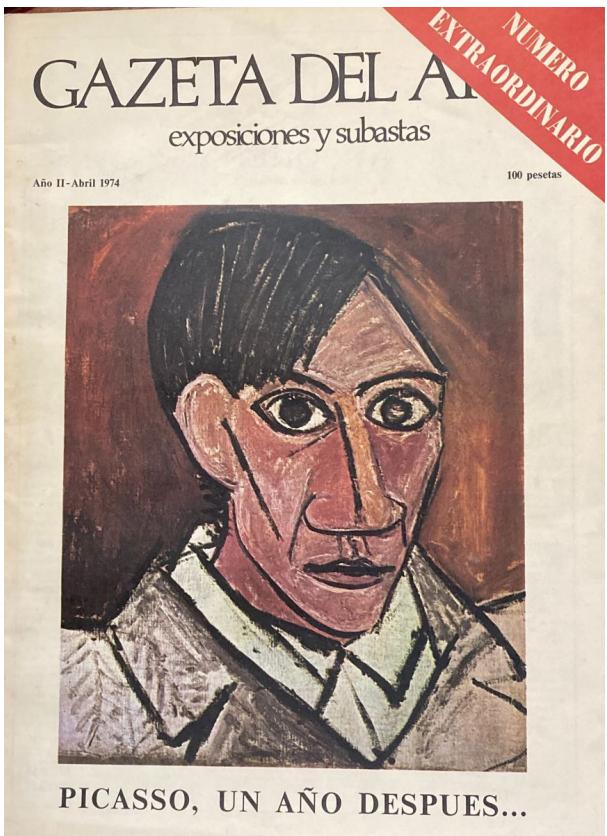


Fig. 7 *Gazeta del arte*, número extraordinario, abril, 1974, colección particular.



Fig. 8 *Gazeta del arte "Arte 1975"*, Anuario, colección particular.

En cuanto al futuro, lo veían con optimismo:

Gazeta del arte cumple su primer año con la esperanza de cumplir muchos más y con el deseo de continuar esforzándose en una tarea cultural que tiene como meta principal servir de información y guía a todos aquellos que de una manera u otra estén relacionados con el arte, ya como simples espectadores, ya como artistas o coleccionistas de arte de nuestro tiempo. [\[671\]](#)

La revista se publicó con normalidad hasta el número 84, del 11 de julio de 1976, donde se encuentra una nota informativa de despedida que finalizaba así:

en estas páginas hacemos, con limitaciones y ausencias inevitables, un resumen de lo que fueron las exposiciones de los últimos meses. En páginas anteriores una encuesta

sobre arte y economía. Una encuesta clarificadora. La temporada ha terminado. Y Gazeta del arte dice hasta luego. Vacaciones para el arte. Volveremos en septiembre. [\[68\]](#)

Nunca se volvió a retomar la publicación, aunque parece que se contaba con papel para seguir tirándola; en total se habían distribuido 84 números en cuatro años y, por lo menos, un número extraordinario y un anuario (fig. 9) con un panorama general de las exposiciones de 1974 de Carlos Arean, y otro sobre las subastas de Mercedes Lazo. [\[69\]](#)

* No hubiera sido posible redactar estas páginas si no hubiéramos contado con la generosa ayuda de Greta Carrete Vega, Alfonso Cavallé, Iñaki Estella, Carlos Fernández, Jesús García Calero, Cristina García Peri, Rosalía González de Castro, Álvaro Martínez Novillo, Fernando Millán y Elena Primo Peña. Vaya para todos ellos nuestro mayor agradecimiento.

[\[1\]](#) El bicentralismo Madrid y Barcelona es total, apenas se citan eventos en otros lugares; durante el periodo que comentamos las otras ciudades en las que se referencia hechos son: Sabadell (1), Sevilla (3) Granada (4), Santander (2), Santa Cruz de Tenerife (1), Ibiza (1), Pamplona (1), Mallorca (1), Valencia (1). En 1973 José Corredor Matheos ya denunciaba el fenómeno con motivo de la Exposición internacional de escultura en la calle, celebrada en Santa Cruz de Tenerife: "Hemos de desechar la idea de que la historia y la crónica de la cultura se escriben exclusivamente en los grandes centros. En España la aceptación del bicentralismo Madrid-Barcelona origina, de hecho, muchas confusiones, y nos lleva a olvidar acontecimientos significativos. Sin embargo, hoy la abundante información, como consecuencia de la transformación de las comunicaciones, esta creando una situación nueva en este sentido. Tenemos un ejemplo de esta actividad que, solo para

entendernos, llamaremos periférica, en la acción cultura que esta llevando a cabo en Tenerife, la delegación del Colegio de Arquitectos de Canarias" (*La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1973, p. 3).

[2] Nos situamos en una de las partes del archivo que ha quedado en penumbra y, por tanto, su contenido ha sido confinado a los márgenes de la construcción del relato histórico. Por supuesto no forma parte del discurso hegémónico de ese pasado cercano, del que son referenciales las publicaciones: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, auspiciada por el Ministerio de Cultura y la Fundación Santillana, bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller publicado en 1985; y *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, de Valeriano Bozal, publicado en 1992 en la colección *Summa Artis* de Espasa Calpe. Tampoco se ha visibilizado en las revisiones recientes que aspiran a ser hegémónicas como el proyecto "Desacuerdos" en sus ocho boletines (disponibles en <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>), ni el relato alternativo amparado en ese marco de referencia: *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, de Jorge L. Marzo y Patricia Mayayo, publicado en 2015.

[3] Se constituiría por las siguientes figuras: artista que crea, crítico que opina, galerista que expone, coleccionista que invierte, museo que concede la pátina, medios de comunicación que divultan y público que contempla Bonito Oliva, 1975; más información en Amón, 2000.

[4] No se ha conservado ninguno en los ejemplares que se conservan en la Biblioteca del Colegio de Médicos, Biblioteca del Ministerio de Sanidad, Biblioteca Nacional de España y la Hemeroteca Municipal. La rareza y el hecho de que algunos números tampoco estaban completos, ha impedido un exhaustivo análisis, así como su completa comparación con la *Gazeta del*

arte, conservada completa en tomos anuales en diferentes bibliotecas, entre ellas la Biblioteca Nacional de España (Madrid). En este sentido hay que destacar que entre los fondos de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía no se conservan ejemplares de *Gazeta del arte* ni del suplemento *Arte: Noticias Médicas*.

[5] Entrevista a Alfonso Cavallé realizada el 25 de abril de 2017.

[6] Entrevista a Cristina García Peri y Rosalía de Castro realizada el 10 de abril de 2017.

[7] En la década 1970-1979 se crearon en España 319 revistas de ciencias de la Salud y en la siguiente 608, aunque muchas de ellas tuvieron carácter efímero (Vázquez Valero *et alt.*, 2002: 395-396).

[8] Y de la información en general, baste recordar el ultimátum que le dio el Dr. Juan Casado, intensivista del Hospital Infantil Niño Jesús de Madrid al Secretario de Estado de Sanidad, Luis Sánchez-Harguindegay de dar la información sobre la intoxicación del aceite de colza en 1981 en las noticias del Telediario. En los últimos años hemos asistido a una auténtica revolución, y en la actualidad la búsqueda de información por parte de la población se hace a través de internet, cuyas prontas respuestas, sean o no fiables, solventan las dudas y preguntas de todo tipo de usuarios

[9] El charlatán de la ciencia y los medios de comunicación es un problema permanente que se ha agudizado en las últimas décadas, y verdaderamente “duele ver como la idiotez del que se otorga un falso descubrimiento innovador, causa dolor y engaño” (Bernabeu y Ten, 2006: 26).

[10] Véanse las tablas publicadas en “Profesionales sanitarios colegiados”, *Sanidad y beneficencia. Anuarios Estadísticos* (de 1971 a 1980), INE. Disponible en: <http://www.ine.es/inebaseweb/25687.do> [Consulta: 08/02/2017].

[11] Este número se vería positivamente afectado a partir de 1978 con la implantación no exenta de críticas del sistema de formación de Médicos Internos Residentes (MIR) como vía de formación médica después de la licenciatura, comenzando un periodo que posibilitaba una igualdad de condiciones en la selección de médicos. En la misma medida que la profesión médica y sanitaria se ha transformado y evolucionado en las últimas décadas, la información científica especializada también.

[12] El anuncio se convertía en soporte informativo y publicitario, pero sobre todo hacia que la empresa periodística, aplicando la denominada “fórmula Girardin”, se convirtiera en lucrativa proporcionando beneficios al transformarse en un soporte del reclamo comercial; sobre esta cuestión véase Heras Pedrosa, 2000: 20 y 32).

[13] En la mancheta de la primera página divide a los colaboradores entre médicos y literatos, diferenciando a cada uno de ellos por la especialidad. En este sentido, en la parte que denominaron humanística, encontramos especialistas en zoología, humor, caza y pesca, reportajes históricos, filosofía astronomía, literatura, toros, entre otros. Toda la publicidad es de farmacéuticas.

[14] Por ejemplo, en el número 17 (febrero de 1975) tras un artículo dedicado al arte desarrollado en la península Ibérica en tiempos del Imperio romano se encuentra uno sobre arte Povera.

[15] La actividad de la imprenta se remonta a 1966: en la BNE se conserva el cartel “Aquí se vende Fine: la más variada información semanal: precio 5 pesetas” (AHC/598091) y *PM: prensa médica. Información sanitaria de la prensa nacional* (D. L. M-3487-1966); en 1967 el ginecólogo Ángel Sopeña Ibáñez –ginecólogo de la Cárcel de Mujeres de Yeserías, militante del PCE e impulsor de la anticoncepción–, publicó *La cesárea abdominal y sus problemas*.

[16] La empresa se inscribió en el Registro de Empresas Periodísticas con el número 320, Sección Personas Jurídicas, tomo 5; domiciliada en la madrileña calle Sánchez Pacheco, números 81-82.

[17] Entre otros trabajó en ella el publicitario José Luis Zamorano que también trabajaría en *Noticias Médicas*; su hermano Gabriel era el fotógrafo.

[18] La alta calidad técnica de sus producciones le hizo acometer otro tipo de publicaciones como son los catálogos para las casas de subastas, negocios que también contribuyeron a financiar sus iniciativas a través de la publicidad.

[19] En 1972 hubo otra iniciativa que según parece no prosperó, la edición de grabaciones sonoras que se clasificaron por grupos bajo la etiqueta “Informaciones audiovisuales de la siguiente manera: Grupo 1: Conferencias magistrales; Grupo 2: Informaciones médicas “vivas”; Grupo 4: Música clásica sinfónica (Händel, César Franck, Max Bruch, Hayden, Beethoven, Edvard Grieg, Chaikovski), de jazz, de ópera, moderna, folclórica internacional, zarzuela; Grupo 5 Actualización de conocimientos médicos. Conferencias, charlas en cursillos y lecciones de cátedra, resúmenes de artículos destacados aparecidos en las revistas internacionales más importantes; Grupo 6 cursos de idiomas: inglés, francés; Grupo 7: legislación médica; Grupo 8: actualización sobre conocimientos de idiomas. Informaciones científicas en idioma inglés y francés; Grupo 9 Resúmenes de congresos; Grupo 10: Varios (Poesía, turismo); Grupo 11 Actualidad.

[20] Sería trimestral, constaría de entre 40 y 80 páginas, el precio era 150 pesetas y una tirada de 25.000 ejemplares. La finalidad era “la difusión de trabajos e informaciones sofrológicas dentro del campo de la Medicina”, como director figuraba Julio García Peri (*La Vanguardia*, 19 de febrero, 1972, p. 6).

[21] *Blanco y Negro*, 5 de mayo de 1975, p. 17.

[22] El formato sería de 13 x 19 cm, el número de páginas entre 64 y 112, el precio de 10 pesetas; según se explica en la noticia, la publicación “estaba eximida de director periodista, estará dirigida por don Benito Hernández Rodríguez” quien eventualmente sería el director de la *Gazeta del arte* (*La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1972, p. 9).

[23] En la portada se añadía: “Su historia familiar contada por José María Sánchez Silva” y la fotografía mostraba al dictador jugando con una de sus nietas en brazos junto a un árbol de navidad.

[24] Se publicitó como una nueva biografía de Franco; el precio de cada fascículo eran 25 pesetas (*La Vanguardia*, 29 de septiembre de 1972, p. 8).

[25] Merece la pena recordar que la sociabilidad es un aspecto de la vida y de cada época, pero también que cada grupo tiene la suya y supone un reto a quien tiene la hegemonía, se fundamenta en la reunión de personas que comparten gustos, valores, ideas y sueños, personas que forman grupos que se reúnen e intercambian ideas y valores sociales.

[26] En los periódicos ha quedado rastro de ello: por ejemplo, fue invitado al almuerzo de honor que se dio al corredor Ángel Nieto el 26 de noviembre de 1972 presidido por Guillermo Luca de Tena, presidente del Consejo de Administración de Prensa Española (*ABC*, 26 de noviembre de 1972, pp. 186-187); también asistió a la cena de honor ofrecida a Adolfo Suárez, Ministro Secretario General del Movimiento cuando fue elegido el político del mes de junio de 1975 por la redacción de *Blanco y Negro*, donde estuvieron “destacadas personalidades de la vida política y periodísticas” (*Blanco y Negro*, 19 de julio de 1975, pp. 10-11). García Peri tuvo amistad con el juez Clemente Auger –que participó en la financiación de Nivel– y el abogado Jesús Vicente Chamorro, ambas figuras opuestas al

régimen (García Martín, 2019: 1791).

[27] Según información dada por Marcos Molinero el 24 de marzo de 1973 en *Sábado Gráfico* (citado por Lobo, 1980: 117).

[28] La idea de un diario de información general gratuito la llevarían a la práctica Martín Ferrand y sus colaboradores en 2000 con el periódico *20 minutos*.

[29] El primer número de *El país* salió a la calle el 4 de mayo de 1976.

[30] La empresa presentó recurso, pero el 31 de enero de 1970 "por cese de la entidad esta liquidó a todo su personal las cantidades correspondientes a la parte proporcional de pagas extras reglamentarias, vacaciones y beneficios, más los días de haber de dicho mes" (*ABC*, 16 de julio de 1970, p. 49). Parece que Martín Ferrand negoció con la Dirección General de Prensa no recurrir la decisión a cambio de que los empleados consiguieran otro trabajo, algunos se incorporaron a Radio Nacional y TVE; en esta última recaló el propio Martín Ferrand. A pesar de ello, el articulista de el diario *Madrid*, Manuel Pizán, difundió que se había despedido en masa sin más explicaciones, pero no fue así, lo que motivó la querella de Julio García Peri por injurias, pero fue desestimada (*ABC*, 16 de julio de 1970, p. 49; *La Vanguardia*, 16 de julio de 1970, p. 9). Sobre la organización del periódico y sus vicisitudes véase García Martín, 2019: 1790-1800; cuenta con una bibliografía actualizada sobre la prensa en aquellos años.

[31] En estos términos se redactaron los anuncios que insertaron a toda página en la prensa el 28 de abril de 1973 (por ejemplo: *La Vanguardia*, p. 12; y *ABC* tanto en la edición de Madrid y Sevilla, pp. 50 y 42 respectivamente).

[32] *ABC*, 26 de mayo de 1973, p. 69.

[33] Publicaron libros como: H. Oliva Aldámiz, *Patología del riñón: confrontación clínico-morfológica por la biopsia*

percutánea examinada con los microscopios de luz y electrónico (1968); *Aforismos de Hipocrátes* (1969); *III Simposio internacional sobre silicosis: concepto de tratamiento y rehabilitación. Castellón, 3 y 4 de octubre de 1969* (1971); R. Bartolozzi Sánchez, *Enzimopatías genéticas en oftalmología* (1971); José María de Mena, *Historia de la Medicina* (1971); J. Quetglas Moll, *Breve manual de cirugía plástica y estética de la cara* (1971); E. Recasens Méndez Queipo de Llano, *Problemas endocrinológicos en ginecología y obstetricia* (1971); *First Congress International Society of Aesthetic Plastic Surgery, Río de Janeiro 6-11 de febrero de 1972* (1972); *Simposio de Pediatría Social. Asociación Españolas de Pediatría, Madrid 5 y 6 de mayo de 1972* (1972); *Brisfirina BL-P1322 Cefapirina Sódica* (1972 y 1974); *Cinesiterapia respiratoria. Simposio Internacional sobre Cinesiterapia respiratoria 4º, 1970 Castellón* (1973); R. J. Boixados Servat, *Hidatidosis del sistema nervioso central* (1973); E. R. Long, *Historia de la Patología* (1973); A. C. Steenson, *Consejo genético* (1974); *Gran diccionario médico* (1974).

[34] B.O.E., núm. 225 (19 de septiembre de 1974), p. 19 295. La noticia la recogieron las agencias Cifra y Europa Press, fue publicada por *La Vanguardia* y *ABC*, 20 de septiembre de 1974, pp. 8 y 37 respectivamente.

[35] *ABC*, 20 de 1974, p. 58. Se dio noticia de su puesta en circulación en *ABC*, 19 de octubre de 1974, p. 142. También insertaron algunos anuncios en la prensa (de cuarto de página en *La Vanguardia*, 16 y 23 de noviembre de 1974, pp. 38 y 31 respectivamente). Según Julián Cortés Cabanilles «Argos», Doblón era un semanario “de gran empaque como contenido y como continente”, fruto del “activísimo doctor García Peri” (*ABC*, 22 de octubre de 1974, p. 42), y según el director allí coincidieron “gentes de todos los colores, pero todos con ansias de libertad: Manuel Martín Ferrand (director), Mauro Muñiz (redactor-jefe), Ismael López Muñoz, Vicente Verdú, Pablo Sebastián, Iván Tubau, Julio Alonso, Pedro Páramo,

Bernardo Díaz Nosty, José Luis Martínez Albertos, Alfonso Ortúñoz, etc., y un montón de jóvenes, todos ellos luego bien colocados en la prensa libre o en la universidad" [<http://martinezsoler.com/tag/doblon/> consultado 13 de abril de 2020]. Pronto recibió el director felicitaciones (*ABC*, 13 de noviembre de 1974, p. 119) y la revista se convirtió en una fuente más para noticias económicas, objeto de denuncias, secuestros de números, pero el peor episodio fue el secuestro y la tortura de la que fue víctima el director. José García Abad, redactor jefe, fue elegido presidente de la Agrupación de Periodistas de Información Económica (*ABC*, 30 de noviembre de 1974). Allí se publicó el primer análisis sobre "La era de Franco" de Gabriel Jackson.

[36] El número 8, correspondiente al mes de noviembre de 1975 fue secuestrado, aunque el secuestro quedó sin efecto y el 17 de ese mes se puso a la venta. La noticia dada en *ABC* (ed. Andalucía, 12 de noviembre de 1975, p. 56), añadía: "se ignoran todavía cuales han podido ser los motivos de este secuestro" apuntando que podía deberse la portada estaba "dedicada a la participación de los musulmanes en la guerra civil española, bajo el título «Moros en la Cruzada»". La situación española del momento y sus referentes históricos inmediatos fue una constante en la publicación, por ejemplo, en el primer número se utilizó para la portada un detalle de la pintura *Jura de la Constitución de la Reina Regente Doña María Cristina* el 30 de diciembre de 1885 –obra de Francisco Jover y Casanova y Joaquín Sorolla–, con el titular "Pacto del Pardo. En espera del Rey" sobreimpreso; en el número de agosto de 1975 se publicó un artículo de Fernando González y Jaime Corral sobre los títulos nobiliarios creados por Franco.

[37] *Blanco y Negro* (3 de enero de 1976, p. 59), dio la bienvenida a la publicación junto a otras que veían la luz simultáneamente con un titular elocuente: "Periodismo. Primavera periodística: nuevas publicaciones". El texto comenzaba así: "Hablar de primavera política es frecuente.

Hablar de primavera periodística lo es menos. Pero ha llegado el momento. Y por partida doble. Porque con la florida estación nuevas publicación animarán los quioscos de Prensa. A «El País» se unirán las revistas «Realidades» y «Fila doce». La primera, de información general y semanal, será editado por Publicaciones Controladas, empresa que publica actualmente «Doblón», «Noticias médicas» e «Historia Internacional».

[38] “Diversos investigadores reivindican en un libro el legado de Guillermo Díaz-Plaja”, *Noticias Universitat de Barcelona*, 22 de mayo de 2018 [https://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2018/05/051.html disponible: consulta 14/4/ 2020].

[39] Núms. 744 y 745, 17 y 24 de junio de 1972.

[40] 15 de mayo de 1976, p. 8; 16 de mayo de 1976, p. 15. Díaz Plaja y Félix Santos remitieron una carta que se publicó el 23 de mayo de 1976, p. 30.

[41] 15 de mayo de 1976, p. 87.

[42] 16 y 18 de mayo de 1976.

[43] Según informaba *ABC* (16 de mayo de 1976, p. 15) la cifra de ventas no alcanzaba los ocho mil ejemplares.

[44] *Blanco y Negro*, 22 de mayo de 1976, p. 73.

[45] *ABC*, 2 de septiembre de 1976, p. 7.

[46] *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1976, p. 5.

[47] *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1976, p. 5. Martín Ferrand confiaba solucionar los problemas de la falta de liquidez, pero tampoco tenían papel pues Papelera Española había negado el suministro; parece que había existencias suficientes para *Gazeta del Arte*, así como para *Doblón*, aunque según los redactores, se temían que “solo para suscriptores y el Ministerio” (*Blanco y Negro*, 11 de septiembre de 1976, p.

58). En enero de 1977 el presidente del Consejo de Administración de Publicaciones Controladas S. A. era Luis González Seara (*La Vanguardia*, 30 de enero de 1977, p. 11).

[\[48\]](#) Este sistema se generalizaría y se considera que revolucionó posteriormente la edición de periódicos (Vílchez de Arribas, 2011: p. 311).

[\[49\]](#) *ABC*, 18 de febrero de 1968, p. 75. Era un único premio que no podía ser dividido ni declarado desierto. Los trabajos deberían llegar a la editorial (entonces sita en el número 13 de la madrileña calle Mayor) antes del día 5 de febrero y deberían haber sido publicados entre el primero de octubre de 1967 y el 31 de enero de 1968 (*La Vanguardia*, 27 de diciembre de 1967, p. 9).

[\[50\]](#) El artículo recibió también el Premio Radio Nacional 1968.

[\[51\]](#) *ABC*, 18 de febrero 1969, p. 45. En 1971 se concedió el premio a Manuel Calvo Hernando por la serie de artículos “Viaje al interior de mi cuerpo”, y en 1973 a Felipe Coello por el artículo “Cosas que dijo un niño diabético”. En 1976 el galardonado fue el Dr. en medicina Basilio Ania Martínez (*ABC*, 19 de febrero de 1971, p. 47; *ABC*, 3 de febrero de 1973, p. 118; *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1992, p. 22, respectivamente).

[\[52\]](#) *ABC*, 8 de mayo de 1975, p. 39. Enrique de la Mata Gorostizaga fue Secretario General de Sanidad (1966-1969), presidente de la Asamblea de la Cruz Roja Española (1967-1969), Director de la Seguridad Social (1969-1975), miembro del Consejo del Reino y procuradoren representación del tercio familiar. Ocupó la cartera de Relaciones Sindicales en el primer gobierno presidido por Adolfo Suárez, entre julio de 1976 y julio de 1977.

[\[53\]](#) Véase la necrológica de la Agencia EFE publicada en *El País*, 30 de mayo de 2002. Disponible en:

https://elpais.com/diario/2002/05/30/agenda/1022709605_850215.html [Consulta: 08/08/2017]. Erróneamente se dice que nació en Valladolid, pero lo hizo en Medina del Rioseco, el 24 de marzo de 1938.

[54] Entre otras series cabe citar “Siluetas del tiempo”, una selección de cien retratos de personalidades españolas y extranjeras pintadas para el semanario *Tiempo*, donde ilustraron entrevistas de Carlos Luis Álvarez, «Cándido» y Nativel Preciado.

[55] Entre las críticas elogiosas se encuentra la de José María Galván con motivo de la exposición en la galería madrileña El coleccionista, situada en el número 23 de la calle Claudio Coello, *Triunfo*, núm. 740 (2 de abril de 1977), pp. 56-57.

[56] No obstante, la actividad que más popularidad y reconocimiento le reportó fue ser ilustrador de las crónicas taurinas de Joaquín Vidal en el diario *El País*. Fue amigo de periodistas estrechamente vinculados al Grupo Prisa como Manuel Vicent y Miguel Ángel Aguilar; este último lo describía así: “Anciones o la inteligencia natural, viva, directa, capaz de llegar a la realidad desenmascarada mediante el fogonazo de la dialéctica del café o el manejo certero de los pinceles. Un manejo que alcanza grados de verdadera maestría en estos retratos reveladores y, en ocasiones con la chispa del genio de los grandes del género” (Pizarro, 2012).

[57] Entrevista a Cristina García Peri y Rosalía de Castro el 10 de abril de 2017.

[58] Se conservan dos ejemplares en la BNE (AHC/559241; AHC/559242).

[59] Parece que solo hubo un extraordinario que se prometió al comenzar la andadura y se dedicó a Picasso; se publicó al año del nacimiento de la revista rememorando el primero que había dedicado en “buena parte de sus páginas a glosar la

personalidad de Pablo Picasso, fallecido pocos días antes de que nuestra revista estuviera en la calle".

[60] La suscripción en España por 24 números consecutivos era de 1 400 pts. Por vía terrestre, 1 600 por vía aérea; para el extranjero variaba según el país y el medio de transporte, se abría la posibilidad de suscripción a los residentes en: Australia, Austria, Bélgica, Canadá, Centroamérica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Holanda, Italia, Japón, Latinoamérica, Noruega, Portugal, Sudáfrica, Suecia, Suiza y Reino Unido.

[61] Sobre la actividad de Aguilera Cerni en esos años véase Frasquet Bellever (2017: 213- 298).

[62] Todavía está pendiente su biografía, en la actualidad la invisibilidad de su labor es prácticamente total pues ni se le nombra en Díaz Sánchez y Llorente Hernández (2004). Amón fue colaborador de *Revista Occidente*, *Cuadernos para el diálogo*, *Historia 16*, *ABC*, *La Vanguardia*; vicepresidente de la Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico Artístico y Premio Nacional (1976) a la mejor labor de defensa del Patrimonio Histórico-Artístico en la Prensa.

[63] Con motivo de su nombramiento publicó en la revista "Mi visión del museo", *Gazeta del arte*, núm. 48, 30 de septiembre de 1975, p. 12.

[64] Ha sido director del Museo de Bellas Artes de Bilbao entre 2002-2017.

[65] En el número 24, del 15 de junio de 1974, en ocho páginas diferentes se insertó publicidad de medicamentos del laboratorio farmacéutico Robapharm, anunciando Nitro-Monobeltini y Recosen, junto con los usuales de galerías y casas de subasta (estas ocupan diez páginas de las treintados); en el número 29, del 15 de octubre de 1974, es el laboratorio Pzifer anunciando Terra-bron, Terramicida y Unipen, medicamentos que ocuparon numerosos anuncios en las

páginas de Arte: *Noticias Médicas* (figs. 13-15).

[66] La portada del primer (fig. 6) número llevaba reproducido el tapete de Rafael Alberti dedicado a Picasso presentado como una “exclusiva mundial: el último canto de Alberti a Picasso”. Según los editores: “recogía el que habría de ser el último homenaje del poeta Rafael Alberti a su amigo el pintor, consistente en una serie de poemas del libro «Los ocho nombres de Picasso», que junto a otros de María Teresa León, esposa de Rafael, iban estampados en unos curiosos mantelillos colecciónados en una carpeta, profusamente ilustrada por Alberti, que sería entregada al genial pintor pocos días después”. El “mantelillo” reproducido forma parte de la iniciativa del propietario de la sala El Taller de Picasso en Barcelona, destruida por un atentado poco después de su inauguración; el propietario organizó una exposición de Vallauris desde el 23 de septiembre hasta el 5 de noviembre de 1971 (Hernández Henche, 2019).

[67] “La coincidencia de dos aniversarios”, *Gazeta del Arte*, núm. extraordinario, abril de 1974, p. 3.

[68] *Gazeta del Arte*, núm. 84, 11 de julio de 1976, p. 7.

[69] Con el título *Gazeta del arte* «Arte 1975», se ofrecía una recopilación de los datos fruto de “la actividad durante sus tres años de existencia”, con un “informe de las adquisiciones y cesiones a los Museo del Estado, los índices de exposiciones de todas las galerías, salas de exposiciones y museos. Y como complemento, dos informes sobre organizaciones y enseñanza”.